

أنه لفارس الأسف أنه يتربا

● سليمان الخليلي

ما الذي يشغل بال الكثير من المواطنين في الكويت، ونحن على أبواب الألفية الثالثة، ونحن على أبواب العقد الجديد مما يلي التحرير، ونحن على جال التطلع إلى عمل مؤسسي يعيد النظر في مجمل تجربتنا التنموية لمواردنا الطبيعية والبشرية!

لقد خبرت سيرة المجتمعات الدخول الحتمي، إلى مضيق التجربة والخطأ، ولقد كانت الخبرات أشبه بالمخاض العسير، كل مرة، لولا أن العبقرية لا تكون دون عملية صبر طويلة.

ومع أن الأفراد مادة المجتمع، وأسباب حركته، إلا أن المجتمع يبقى في كليته، الشكل النهائي لمنعطفات التاريخ، ذلك أن في المجتمع وحده، تتناهى محصلات القوى، وخلاصات الإسهام المتعدد. نحن مازلنا نذكر شهداء لنا وأسرى، أعطوا أرواحهم وحریاتهم من أجل الوطن، نذكرهم ونذكر بهم، بفخر ومرارة. لكننا نذكر أيضاً، وبخيلاء محمودة، وقفة الشعب الكويتي، التي أثارت انتباه المجتمع الدولي أجمع، عند حق الكويت في الإرادة والتحرر. فالوقفة قرار لا يخالطه التردد أو الوجل، صموداً كان في الداخل، أو جهوداً في الخارج، لتلك الأسباب وحدها، منتقاة ومبلورة، كان المؤتمر الشعبي في جدة في ١٣ أكتوبر ٩٠. مؤتمر لم يستهدف الخطب، أو يحفل بالظاهرة الصوتية، عندما ارتكز ابتداء وغاية على دستور البلاد، فعقد على عقده عهداً أصلياً للتعاوض ما بين الشعب والسلطة، حتى تعود الكويت حرة ونظيفة! ولما كانت الحياة نواتها البارد والدافئ، والنقائص تستوفي الكمال، والناس بين رجل وامرأة! فما الذي يشغل بال الكثيرين من أهل الديرة؟

لقد كان من بين ما عبد الإنسان المستفهم، عن وجوده وحدوده، مظاهر الكون، وظواهر الحياة ومن أخصها: الأنوثة والذكورة! وفي مضيه استفتاء لعقله وقلبه، اهتدى إلى تجريد القوى في الما وراء، حتى وصل إلى الذي، ليس كمثله شيء.

هنالك، ربما وقع على ضوالة الأولى، فحين الشمس كائنة، ضرورة، والماء قبل ضرورة، والتراب بعد ضرورة، أوحى إليه

أو تلقى بعد تشعث الملاحم، والتشتت في العزائم، أن البيت ضرورة، والتراب محتوى الرواق، وأثمر ما في الحرث دائم، ما كان بين مخصوصين مخطوبين لذاتيتهما، ومنهما أو غيرهما لا يكون الوطن.

لقد رسخت جذور المرأة الكويتية، ومحايلها في محتوى الرواق، قبل السور وبعده، طوال رحلتي الشتاء والصيف، وخلال أصعب المحن، وطوال سبعة أشهر حسوما، شهدت المنظر وأوغلت في المخبر وهي أن تأخذ، فقد أعطت. وهي أن تسمع فقد أوتت.

فلم يبق إلا أن تدخل إلى بيت الأمر والشورى. لقد كانت الرغبة الأميرية ضرورة، إزاء أربعة عقود خلت، وبإزاء العقود التي ستأتي.

إن دخول المرأة إلى بيت الأمر حق لنا، قبل أن يكون حقنا علينا، ولقد آن - الآن - لفارس العسف، أن يترجل!

إن الاعتقاد ببعد المرأة عن مواقف الرأي عقدة، ونسيان ضرورة - التفاضل والتكامل بيننا وبينها - ردة.

إن الكويت طفلة حبيبة، وحلم لأول من يحمل بها صليبه!



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قد يكون الاغتراب مألوفاً عند بعض الشعوب، وغير مرغوب فيه عند شعوب أخرى، فالشعب اليمني مثلاً اعتاد على ذلك فذهب أبناؤه إلى شرق آسيا وأفريقيا ودول عربية ثم إلى أوروبا وأمريكا، ويليه في حب الاغتراب اللبنانيون والسوريون أما الشعب العراقي فما كان راغباً في أي هجرة، حتى اليهود من شعبه عندما أذن لهم في الهجرة مع تحريض القوى الصهيونية العالمية، فكان العراقي خلافاً لكل يهود العالم يبدي استياءه وعدم رضاه من هجرة أرضه، وعندما يلاقون العرب في أوروبا كانوا يسألونهم عن العراق والدموع تنهمر من عيونهم وهم الوحيدون الذين طلبوا العودة إلى بلادهم بعد أن تبينّت لهم مؤامرة الهجرة والترحيل...

فما بالك من عمالقة العراق في الشعر والأدب الذين صاغوا الشعر من أجل وطنهم واحتضنوا تراب أرضهم بكل شوق وحنان، هؤلاء انتزعهم الظلم رغم تشبّثهم وتغلغل جذورهم في طينة العراق بين أغراسها ونخيلها، وتشربها من مياه دجلة والفرات...

من كان يصدق أن العراقي يرحل عن وطنه، حتى في أيام المجاعات العامة التي اكتسحت الشعوب والأوطان وأيام الحروب والمنازعات لم يرحل العراقيون...

الآن نرى خيرة أهل العراق في «المنافي» في بلاد الغربية، في البلاد العربية بأقصى البلاد الأفريقية في القارات الخمس... حتى دفع هذا الشريد أن يلتمس أي جواز من شرق آسيا وأفريقيا أو من أمريكا اللاتينية لكي لا يراجع سفاراته، لكي لا تطوله عصاة السلطة وعذابها.

هجر أولاً رموز السياسة بلادهم، ثم

أعلام العراق يتساقطون في موطن الغربة

● عبدالله خلف

عن منابر بغداد و ترابها .
- الشاعر الرائدة نازك الملائكة
تعتصرها آلام الأمراض في الأردن ولا
تستطيع أن تقضي أيامها الأخيرة بين
أهلها وذويها في بغداد .

وزوجها الدكتور عبدالهادي محبوبة
يواسيها ويحتضنها رغم أنه أحوج الناس
لكي يُراعى في عمره المتقدم بعد أن وهن
به الزمان .

الشاعر سعدي يوسف لازال في
انتظار التغيير السياسي في العراق لينهي
غربته .

مظفر النواب الشاعر الثائر المتمرد
لازال يحمل أوراقه في الغربية ويطلق
صرخاته .

وحتى الطيور في أعالي النخيل خفتت
تغاريدها، وذهبت الفرحة من قلوب
المواطنين في أرضهم والراجلين . فمتى
تعود للعراق بهجتها، متى تبتسم أم
المظلوم، متى تتوقف الهجرات ويعود
الذين أرغموا على الهجرة، متى تتحرك
الأسنن بأفواهها وتقول ما تعبر به الأفكار
والعقول، متى تتحرر الأقلام وتتكسر
الأغلال ...؟

خيرة أهل العراق في السجون ومن هو
«في الغربية يشعر بأنه قيد الإقامة
المفروضة عليه» .

تساقط الأدباء والشعراء ودفن الكثير
في غير تربتهم ... تساقطوا جميعا غرباء
فمتى يكون الخلاص ؟

الأطباء والمهندسون، وعلماء في
اختصاصات عديدة، وآخر الراحلين هم
الشعراء والأدباء، ونعلم أن أمنية كل
إنسان أن لا يدركه الموت في الغربية، ولكن
هذا قدرهم القاسي الذي شربوه على
مضض . وحسب الكثير أن اجتراعهم لهذه
الكؤوس المرة سوف يتلاشى بعد أمد
قصير ولكن طالت بهم المظالم وطال
أمدها، وأخذ أعلام العراق يتساقطون في
الخارج، إنها مأساة الشعب كله في الداخل
والخارج ..

ففي الخارج يعيش العراقي مأساة
الاغتراب وأهله في الداخل تتقطع أفئدتهم
عليه، لقد طال بقاء النظام، وامتد ظلمه إلى
كل بيت .

آخر المتساقطين في الغربية محمد حديد
من عمالقة المال والاقتصاد وتوفى أخيرا
في لندن في 99/8/3، وما أكثرت
السياسيين وأصحاب الاختصاصات
الأخرى الذين تساقطوا أيضا .
أما الأدباء فمنهم من قضى نحبه في
الهجرة ومنهم من ينتظر قدره ليموت
غريبا بعيدا عن وطنه .

- عملاق الشعر العربي محمد مهدي
الجواهري توفى في دمشق قبل شهور .

- عبدالوهاب البياتي رائد الشعر
الحديث توفى في 99/8/4 في دمشق .

- بلند الحيدري وافته المنية في الغربية .

- الشيخ مصطفى جمال الدين من
عباقرة الأدب والشعر طوته الغربية بعيدا

السيمائية

9

البنوية

في النقد التلفزيوني

• د. نايف الياسين
مدرس الأدب والنقد الأدبي

قسم اللغة الإنجليزية

جامعة دمشق

يستمد النقد التلفزيوني المعاصر الكثير من مصطلحاته من السيمائية والبنوية، وقد كان بادي وائل يتفكه قائلاً: «تقول لنا السيمائية أشياء نعرفها بلغة لا نفهمها»، لاشك أن تعلم مصطلحات السيمائية هو أحد أكثر ملامحها صعوبة إلا أنه من الصحيح أن هذه المصطلحات تمكننا من تحديد وتعريف ووصف ما يميز التلفزيون كوسيلة اتصال، وكيف أنه يعتمد على أنظمة دلالات أخرى لتحقيق التواصل، وهذان وجهان مهمان في ممارسة النقد التلفزيوني، إضافة إلى أننا نواجه هذه المصطلحات في عدد من المناهج الأخرى من التحليل النفسي إلى النقد الأيديولوجي.

السيمائية هي دراسة كل شيء يمكن استعماله في الاتصال: كلمات، صور،

تهتم بمسائل أكبر تتعلق بالمعاني الثقافية والإيديولوجية، وهكذا استعملت على نطاق واسع في النقد الأدبي والإعلامي. ثمة اتصال وثيق بين السيميائية والبنوية إلى درجة أنهما تتقاطعان أحيانا - على أساس أن السيميائية هي حقل دراسة قائم بذاته في حين أن البنوية هي منهج في التحليل يستعمل غالبا في السيميائية (1). وحققت السيميائية انطلاقا عنها عندما تبنت اللغة كنموذج وطبقت المفاهيم اللغوية على ظواهر أخرى وليس فقط على اللغة نفسها. في الواقع فإننا نعامل النصوص كاللغات، على أساس أن العلاقات بين الأشياء هي المهمة وليست الأشياء بحد ذاتها. هذا جوناثان كلر يشرح هذه الحالة:

تتأسس فكرة إمكانية استعمال اللغويات بشكل مفيد في دراسة ظواهر ثقافية أخرى على مبدئين أساسيين: أولا، الظواهر الثقافية والاجتماعية ليست ببساطة أشياء أو أحداث مادية وحسب بل هي أشياء وأحداث ذات معنى، وهي بالتالي دلالات، وثانيا، أنه ليس لهذه الظواهر جوهر بل أنها تعرف من خلال شبكة من العلاقات (2).

تؤكد البنوية على أن كل عنصر في نظام ثقافي يستمد معناه من علاقته بكل عنصر آخر في النظام: ليس هناك معان مستقلة، بل هناك معان متعددة تنتج بواسطة اختلافها عن العناصر الأخرى في النظام، ومنذ الستينات بدأ العديد من المفكرين الأوروبيين البارزين تطبيق السيميائية والبنوية على كثير من أنظمة الدلالات المختلفة. قام رولان بارت بتحليل الأزياء، الثقافة الشعبية الفرنسية من المصارعة إلى شرب النبيذ، وأقصوصة من تأليف بلزاك، والتفت أمبرتو إيكو إلى

إشارات مرور، زهور، موسيقا، أعراض مرضية، وغير ذلك كثير. تدرس السيميائية الطريقة التي تحقق بها هذه «الدلالات» الاتصال والقواعد التي تحكم استعمالها. تمثل السيميائية، كأداة لدراسة الثقافة، انحرافا جذريا عن النقد التقليدي، حيث تسأل السيميائية أولا عن «كيفية» خلق المعنى، بدلا من السؤال عن «ماهية» المعنى. ولفعل ذلك تستعمل السيميائية مفردات متخصصة لوصف الدلالات وكيفية عملها. كثيرا ما توحى هذه المفردات بالعلمية وتصطدم مع افتراضاتنا عن طبيعة النقد والعلوم الإنسانية. إلا أن مصطلحات السيميائية الخاصة ومحاولتها مقارنة إنتاج المعاني في وسائط متعددة ومتنوعة - حيث الدلالات الجمالية هي واحدة فقط من موضوعات دراسة السيميائية - تمكننا من وصف طرائق عمل الاتصال الثقافي بدقة أكبر وتوسع إدراكنا للتقاليد التي تميز ثقافتنا.

صاغ مصطلح «السيميائية» الفيلسوف الأمريكي تشارلز بيرس (1839 - 1914)، رغم أن كتاباته في السيميائية لم تصبح معروفة حتى ثلاثينات القرن العشرين، و«اخترع» حقل الدراسة هذا اللغوي السويسري فيرديناند دو سوسور، وكان المصطلح الذي استعمله لوصف العلم الجديد، والذي قدمه في محاضرات في اللغويات العامة، والذي نشر بعد موته في 1959، هو السيميولوجيا أو علم الدلالات، أما البنوية فهي وثيقة الصلة بعالم الأنثروبولوجيا كلود ليفي شتراوس الذي نشرت أعماله في الخمسينات، وهي تصف منطق الثقافات «البداية» ونظرتها ورؤيتها للعالم. رغم أن البنوية تعتمد على كثير من مبادئ السيميائية إلا أنها

وفكرة أو مفهوم المطر أي (المدلول)، وهو التصنيف الذي نحتفظ به للماء الذي ينزل من السماء، أصر سوسور على أن العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة الحرفية هي علاقة تقليدية تماما، واعتباطية بشكل كامل. ليس هناك أية رابطة ضرورية أو طبيعية بين كلمة «المطر» والمفهوم الذي تشير إليه. إضافة إلى أن الكلمات ليس لها قيم إيجابية، تستمد الكلمة معناها بشكل كلي من اختلافها عن الكلمات الأخرى في نظام الدلالات الموجودة في اللغة. على مستوى الدال، نميز «مطر» من خلال اختلافها عن «عطر» أو «سطر»، «مقر» أو «مفر». ويصبح للمدلول معنى بسبب اختلافه عن «رذاذ»، أو «تهطل»، «برد» أو «ثلج»، يمكن اختراع كلمات أخرى، مثل «مطق» أو «مطح»، تستعمل نفس الأبجدية ويمكن لفظها، لكن ولأن هذه «الكلمات» لا تدخل في علاقة مع دلالات أخرى في النظام بشكل ذي معنى فإنها تبقى على مستوى الهراء.

تصوغ كل لغة جملة خاصة بها من الاختلافات ذات المعنى: يمكن أن نتخيل عددا لا نهائيا من الاحتمالات بالنسبة للدالات والدلالات، إلا أن كل لغة تجعل من بعض هذه الاختلافات مهما ومميزا، تكمن صعوبة تعلم لغة جديدة في أن كل لغة تتكون من جملة من الدلالات تستمد معانيها من اختلافات قد لا ندركها. اختلافات صوتية قد لا نسمعها، قواعد لغوية قد تجعل الاختلافات غير مألوفة بالنسبة لنا، وكلمات لا يمكن ترجمتها إلى لغتنا الأم.

إلا أن تعلم لغة ثانية يجعلنا ندرك فكرة سوسور حول الطبيعة الاعتباطية للغات الكلامية، دال المطر في العربية يصبح «رين» في الإنجليز، «بلوي» في

دراسة مجلات سوبرمان وروايات جيمس بوند، وشرع كريستيان ميتز في دراسة أسلوب سينما هوليوود كنظام سيميائي، وبمعالجة قدرة الإنسان التواصلية والرمزية بشكل عام، تمكنا السيميائية والبنوية من رؤية الروابط بين ميادين الدراسة التي تتقاسمها عادة أقسام الدراسات الأكاديمية في الجامعات، وهكذا فهما ملائمان جدا لدراسة التلفزيون.

الدلالة

تسمى أصغر وحدة للمعنى في السيميائية «دلالة»، تبدأ السيميائية بهذه الوحدة الأصغر وتبني قواعد لاجتماع الدلالات لقد أشار فريدريك جيمسون إلى أن هذا الاهتمام بايجاد أصغر وحدة للمعاني هو شيء تشترك فيه السيميائية مع حركات فكرية رئيسية أخرى في القرن العشرين، بما في ذلك اللغويات والفيزياء النووية، إلا أن ذلك غريب كنقطة بداية بالنسبة للنقد، الذي كان في العادة يناقش الأعمال على أنها كليات عضوية، ويشير تبني تعريف أصغر وحدة كنقطة بداية إلى نقلة في العلوم: «حيث أصبح المهمة الأولى للعلم هي تأسيس منهج أو نموذج، تكون فيه الوحدات الإدراكية الأساسية موجودة من البداية ثم يتم تنظيم البيانات (الذرة، الفونيم)» (3)، صاغ سوسور مفهوم الدلالة على أنها تتكون من جزئين رئيسيين، رغم أنه يمكن فصل هذين الجزئين نظريا فقط، وليس خلال فعل الاتصال، كل دلالة تتكون من «دال»، أي الصورة، الشيء، أو الصوت نفسه. جزء الدلالة ذو الشكل المادي - و«المدلول»، المفهوم الذي تشير إليه:

تتكون دلالة مطر في اللغة المكتوبة من ثلاثة أحرف على هذه الصفحة (الدال)

الفرنسية، و«ريجن» في الألمانية. وليس لأي من هذه الكلمات رابطة أكثر طبيعية تربطها بفكرة الماء الساقط من السماء مما يربط «مطر» به، حتى الكلمات التي يوحى لفظها بمعناها تبدو اعتباطية ومحكومة بتقاليد ثقافية معينة. فالديك يصيح «كوكو» لدى الناطقين بالعربية، في حين أنه يصيح «كوكا - دودل - دو»، بالنسبة للناطقين بالإنجليزية، و«كيكي - ريكي» بالنسبة للناطقين بالألمانية.

كان سوسور مهتما بدراسة بنية اللغة كنظام، واستبعد الأشياء الحقيقية التي تدل عليها، «المشار إليها». لا تهتم السيميائية بما يشير إلى كلمة مطر، أي الماء النازل من السماء في يوم معين ومكان معين، مفهوم المطر مستقل عن أي حدث بعينه، إضافة إلى أن سوسور وبيرس أدركا أن بعض الدلالات لا تقابل مفاهيم معينة تشير إليها: المجردات (حقيقة، حرية) أو منتجات الخيال (حورية، غول). الأهم من ذلك أنهما أرادا المجادلة بأن كل الدلالات هي تركيبات ثقافية اكتسبت معانيها من خلال الاستعمال الجماعي المكتسب والمتكرر.

أكد بيرس على أننا حتى عندما نحاول تعريف دلالة، فإننا مجبرون على استعمال دلالة أخرى لترجمتها، وسمى الدلالة التي نستعملها لوصف دلالة أخرى «المفسرة».

يعرف أمبرتو إيكو الدلالة على أنها «كل شيء يمكن أن يؤخذ على أنه يقوم مقام شيء آخر، على أرضية تقليد اجتماعي مؤسس سلفاً» (4)، المدهش أن إيكو يضمن في تعريفه حتى تلك الدلالات التي تبدو للوهلة الأولى أكثر «طبيعية» من الدلالات اللغوية. يمكن لسماء مكفهرة ملبدة بالغيوم أن تدل على «عاصفة وشيكة»

فقط في سياق الأعراف الاجتماعية والتفسيرات الثقافية، يمكن استعمال نفس هذه الغيوم للدلالة على الحظ السيء، أو أن الطبيعة تستجيب لمزاج المرء المعكر. يمكن لمعنى المطر أن يختلف كثيرا من ثقافة إلى أخرى: في بعض المجتمعات البولندية، تعني عاصفة رعدية أن السماء تبكي موت طفل.

مفهوم إيكو للدلالة على مقتبس من بيرس، الذي لم يقتصر على الدلالات الرمزية (اللغة)، كما فعل سوسور، بل حاول أن يتصدى لكل أنماط الدلالات، بما في ذلك الدلالات الصورية، ولفعل ذلك قدم تعريفين دقيقين لمصطلحي «الأيقونة» و«الإشارة»، ولا بد من الملاحظة أن التصنيفات الثلاثة، «رمزي»، «أيقوني»، و«إشاري» ليست مستقلة أو منفردة بذاتها، يستعمل التلفزيون هذه الأنماط الثلاثة في نفس الوقت، الصور التلفزيونية هي أيقونية وإشارية، كما أن البرامج تستعمل في العادة كلمات (دلالات رمزية) على الشاشة وعلى شريط تسجيل الصوت، وهذا جدول توضيحي بسيط للمساعدة على التمييز بين التصنيفات الثلاثة:

التصنيف	يدل عليه	أمثلة	العملية
أيقونة	تشابه	صور، تماثيل	يمكن رؤيته
إشارة	رابطة سببية	دخان / نار،	يمكن اكتشافه
		عرض / مرض	
رمز	اعتراف	كلمات، أرقام، أعلام	يجب تعلمه

في الدلالة الأيقونية، يتشابه الدال بنيويا مع المدلول، علينا أن «نتعلم» تمييز هذا التشابه تماما كما نتعلم قراءة الخرائط أو الرسم، يمكن للتطابق بين رسم لكلب،

آثار مخالط تعني وجود قطة، مجموعة محددة من بصمات الأصابع يمكن أن تدل على «بيل كلينتون»، البقع الحمراء تدل على الحصبة، معظم الصور التي تنتجها الكاميرا تنضوي تحت تصنيف بيرس «دلالات إشارية» لأنها تتطلب الوجود الجسدي للمشير أمام عدسة الكاميرا في وقت معين لإنتاج هذه الصور، إلا أنه يستحيل التحقق عمليا من هذه الواقعة حول الصورة مالم نكن موجودين فعلا وقت إنتاجها، يمكن لممثلين بديلين أو مشاهير، صور منتجة بالاعتماد على خدع تكنولوجية، مؤثرات خاصة، رسوم مولدة عن طريق الكمبيوتر، صور متحركة، يمكن لكل هذه التصميمات أن تخدع الكاميرا. حتى الصور التي نعاملها على أنها فريدة لأن مدلولها هو شخص حي يمكن أن تحددها تقاليد معينة، خلال مسيرة «ليسي» كشخصية تلفزيونية، قام بتمثيل الدور عدد من الكلاب (معظمهم ذكور)، وأحيانا في نفس الحلقة، رغم أن عددا من الكليات اللاتي يحملن اسم ليسي قد متن إلا أن الدلالة الأيقونية «ليسي» استمرت على قيد الحياة بفضل الفريق الذي يعمل في الإنتاج ومدرربي الكلاب الذين يجدون كلابا جديدة عندما تنتج سلسلة جديدة من مغامرات ليسي، ورغم أن ذلك قد يسبب صدمة لإيماننا بقوة فراستنا، إلا أننا يمكن أن نخدع بصور الأشخاص أيضا بنفس السهولة.

الدلالات الإشارية تتأسس أيضا على أعراف اجتماعية، لقد تركت الحيوانات آثار مخالطها منذ بدأت تدب على الأرض، لكن آثار مخالطها أصبحت دلالة فقط عندما بدأ الناس باستعمالها لتقصي أثرها، كما يشرح أمبرتو إيكوفان: «الطبيب الذي اكتشف نوعا من العلاقة

مثلا، و المدلول «كلب» (الذي يمكن أن يكون نوعا معينا من الكلاب أو مفهوم الكلب بشكل عام) أن يأخذ عدة أشكال يمكن للرسم أن يكون تخطيطا للهيكل العظمي أو مخططا تشريحيًا، وفي تلك الحالة يتطلب الأمر أخصائيا بيطريا أو عالم حيوان لتمييز التشابه البنيوي بين الرسم والمدلول «كلب»، يمكن للدلالة الأيقونية أن تكون رسمة من إنتاج طفل، وفي تلك الحالة نحتاج لمفسر آخر، أب أو أم أو مدرس الطفل لتمييز التشابه. معظم الرسوم تعتمد على قواعد تحدد وجهة النظر والتناسب «رؤية جوية» لكلب، زاوية مواجهة، أو رسم يكبره عشرين مرة سيجعل من الأصعب على معظمنا تمييز التشابه مما لو كان الرسم تقليديا من الجانب، عندها يمكن لرجلين وذيل وأذنين حادتين أن تقوم بالمهمة، حتى لو لم نحاول تلوين الصورة وبقيت مخططا بالأبيض والأسود. معظم هذه المحاذير المتعلقة بالرسم التقليدي تنطبق على صور الفيديو أيضا، رغم أننا نظن بأن التلفزيون أكثر اقترابا من الحياة.

تنطوي الدلالات الإشارية على رابطة وجودية بين الدال والمشار إليه: تعتمد الدلالة على تواجدهما المشترك في وقت معين. لا يمكن للرسوم أن تكون دلالات إشارية لأننا يمكن أن نرسم شيئا لم نره بالمرّة. الخرائط أيقونية وليست إشارية لأن واضح الخرائط يمكنه رسم خريطة اعتمادا على دلالات أيقونية بحتة، مثل المخططات البيانية والمسوح الجيولوجية، قد لا يكون راسم الخريطة قد ذهب إلى المكان الذي ستدل عليه الخريطة.

تختلف الدلالات الإشارية عن الدلالات الأيقونية لأنها تعتمد على الصلة المادية بين الدال والمدلول: الدخان يعني النار،

الثابتة بين مجموعة من البقع الحمراء على وجه مريض ومرض معين (الحصبة) كان يقوم باستنتاج: لكن ما أن أصبحت هذه العلاقة عرفا وسجلت على هذا الأساس في الأطروحات الطبية حتى تأسس بذلك «عرف سيميائي»، يتم خلق دلالة جديدة حالما تقرر مجموعة من الناس استعمال شيء كحامل لشيء آخر» (5). الدلالات الإشارية عرضة للتدخل الإنساني تماما كما هي الدلالات الرمزية والأيقونية، إنها تتطلب نفس التراكم في الاستعمال ونفس التعزيز والترسيخ من قبل فئة اجتماعية حتى تفهم على أنها دلالات في المقام الأول.

لكي نفهم الصور التلفزيونية، لابد لنا أن نتعلم كثيرا من أعراف التمثيل، إحدى خصائص الكودات التمثيلية هي أننا نعتاد عليها إلى درجة أننا قد لا ندرك استعمالها، تصبح «طبيعية» جدا بالنسبة لنا، تماما كالدلالات الرمزية للغة، ونفهم الدلالات الأيقونية على أنها الطريقة الأكثر منطقية. وأحيانا الطريقة المنطقية الوحيدة لفهم عالمنا. يمكن أن نراقب حالة التعلم هذه عندما يبدأ الأطفال الرضع بمشاهدة التلفزيون. على سبيل المثال، يحب الأطفال الصغار لمس الشاشة كثيرا في محاولتهم لفهم الطبيعة ثنائية الأبعاد لدلالات التلفزيون الأيقونية. نكتسب التوقعات التقليدية للتناسب، المنظور، زاوية الكاميرا، اللون، الإضاءة، بعد الكاميرا عن الموضوع (أي الأوجه غير التمثيلية للصورة) من خلال مشاهدة التلفزيون، إذا انتهك المصور عددا كبيرا من هذه الأعراف، فإننا قد لا نتمكن من «تمييز» الصورة على الإطلاق.

لا يتطلب نموذج بيرس، بمعناه الحرفي، «قصد» الاتصال: يمكن أن تنتج

الدلالات من قبل وسيلة غير إنسانية (مثل عندما يؤدي خلل في جهاز التلفزيون إلى ظهور «ثلج» على الشاشة)، أو من قبل مرسل غير واع. ولا يتطلب نموذج بيرس بالضرورة مستقبلا إنسانيا، أو أي مستقبل آخر، رغم أنه وبسبب كون الدلالات اجتماعية وتعتمد على العرف، لابد من وجود إمكانية أن تفهم دلالة معينة من قبل مستقبل محتمل. لا يمكن تحقيق فعل الدلالة خارج نطاق الاتصال الإنساني، إلا أن السيميائية لا تتطلب وجود مستقبلين يمكن التحقق تجريبيًا من وجودهم، ولا تستطيع أن تضمن أن كل المستقبلين سيتفقون على العلاقة بين الدال والمدلول، وهكذا فالسيميائية لا تنطبق إلى دراسة قصد المؤلف أو تفسير أو استقبال الرسالة من قبل الجمهور الفعلي.

«الكاميرا لا تكذب» مقولة تخبرنا الكثير عن الطريقة التي نقبل بها العديد من الصور الإلكترونية على أنها حقيقية عندما تتضمن دلالات إشارية، حتى ولو كانت تلك المقولة زائفة من وجهة نظر سيميائية، تنتج العديد من الصور التلفزيونية بطريقة تشجعنا على فهمها كدلالات إشارية فقط. مثال على ذلك هي اللقطات التي تصور المراسلين واقفين في موقع الأحداث: قد لا يمكننا التحقق مما إذا كان مراسل ما يقف على مرج البيت الأبيض أم لا، غير أن التلفزيون يؤكد كثيرا على الرابطة بين الصورة وهذا الموقع كما يوجد في الزمان والمكان الحقيقيين (6). قيل الكثير منذ اختراع الكاميرا عن موضوعيتها كأداة تسجيل إلى درجة أننا ننسى غالبا إلى أي حد يعتمد إنتاج صور الكاميرا على قواعد معينة تماما كما يعتمد إنتاج الرسوم على

قواعد معينة، تذكرنا السيميائية بأن الدالات التي ينتجها التلفزيون ترتبط بمدلولاتها بالعرف، حتى لو أننا عندما نشاهد شيئاً كالأخبار مثلاً فإننا لا ننزع إلى التفكير بالإنتاج الفعلي للدالات في التلفزيون بل إننا نستقبل الأخبار على أنها معلومات صرفة، كمدلول مباشر.

على سبيل الانخراط في قليل من التخيل الفانتازي، لنصور إنتاج خبر عن حدث خيالي لبثه على شبكات التلفزيون. لو فكرنا بتمعن بالطريقة التي تكتب بها الأخبار والمواضيع التي تغطيها، يمكننا أن نكتب خبراً يتطابق تماماً مع الموصفات التي تتطلبها شبكات التلفزيون، لو أتيح لنا أن نستعمل التسهيلات، والتقنيين، والمعدات وطاقم العمل الذي تستعمله شبكة تلفزيونية، وإذا تمكنا من إجبار مذيع على التخلي عن أخلاقيات مهنته (أو وجدنا محتالاً مقنعاً) ليقراً خبرنا، يمكننا أن ننتج خبراً كاملاً مع تقرير حي من موقع الأحداث لا يمكن تفرقة عن خبر أصلي.

تذكرنا السيميائية بأننا في تعاملنا مع برامج التلفزيون غير الدرامية وغير الخيالية، كما في تعاملنا مع البرامج الخيالية والدرامية، لا نتعامل مع مدلولات بل نتعامل مع دلالات، في المحصلة، يستحيل التمييز بين المشار إليه وبين صور التلفزيون وأصواته. وقد يكون هذا السبب، كما تجادل مارجريت مورس، بأن الأهمية التي تلعبها شخصية مذيع الأخبار، «بدوره المراسمي» قد تزايدت في حثنا على الاقتناع بصحة ومصداقية الأخبار (7). يعتمد التلفزيون في هذه الناحية، ونواح أخرى عديدة، بشكل كبير على الكيان الفريد، على الشخصية التلفزيونية. يمكن تقليد معظم دلالات التلفزيون لأنها مترسخة في الأعراف، إلا

أنتم السيميائية بكل شيء يمكن اعتباره كدلالة، الدلالة هي شيء يمكن أن يحل محل شيء آخر، لا ينبغي في هذا الشيء الآخر أن يكون موجوداً أو يكون في مكان ما في اللحظة التي تمثله فيها الدلالة. وهكذا فالسيميائية من حيث المبدأ هي مهمة لدراسة كل شيء يمكن استعماله للكذب. إذا كان هناك شيء لا يمكن استعماله لقول كذبة، فإنه لا يمكن استعماله لقول الحقيقة: في الواقع فإنه لا يمكن استعماله لقول أي شيء على الإطلاق، أعتقد أن تعريفاً «لنظرية الكذب» يمكن أن يعتبر برنامجاً شاملاً للسيميائية العامة. (8)

التواصل التلفزيوني ليس أكثر عرضة للتوسط أو التلوث من أشكال الاتصال الأخرى. اللغة المحكية، اللغة المكتوبة، الصور الساكنة. في علاقتها بالواقع. التبصر المهم الذي يمكن اكتسابه من دراسة السيميائية والبنوية هو أن التواصل جزئي، ينتج عن دافع، تقليدي، و«متحيز» بما في ذلك تلك الأشكال مثل الصحافة المكتوبة التي أسست سمعتها على نشدان الحقيقة ومحاولة نقل انطباع بالمصداقية. تصر دراسة السيميائية على وجوب أن ندرك الطرق المتميزة لإنتاج وربط الدالات التي تمارسها بعض البرامج التلفزيونية، في أمكنة معينة،

وأزمة معينة، لأن هذه الكودات لا تتفصل عن «واقعية» الاتصال الإعلامي.

التأشير والتداعي

كنا نناقش الدلالة حتى الآن على أساس المعنى الإشاري، المعنى المتحقق بالتداعي يضعنا مباشرة في ميدان الأيديولوجيا: النظر إلى العالم (بما في ذلك نموذج العلاقات الاجتماعية وأسبابها) من زاوية معينة وبناء على مصالح معينة في المجتمع، كرس رولان بارث جزءا كبيرا من أعماله للتمييز بين «التأشير» و «التداعي» في النصوص الجمالية، في الصور، يكون التأشير في المقام الأول للدلالة: الدال هو الصورة نفسها والدلول هو الفكرة أو المفهوم.

التداعي هو نظام دلالة من الدرجة الثانية يستعمل الدلالة الأولى، (الدال والدلول)، كمدلول ويربط بها معنى إضافيا، مدلولاً آخر. فكر بارث بالتداعي على أنه تثبيت أو تجميد للمعنى التأشير، إنه يؤدي إلى إفقار الدلالة الأولى بربطها بمدلول واحد يكون أيديولوجيا في أغلب الأحيان. (9) لهذا السبب يتطلب الأمر كثيرا من الكلمات لوصف الدال على المستوى الأول. يجب أن نضمن وصفنا زاوية الكاميرا، اللون، الحجم، الإضاءة، التركيب، وهكذا. بينما يمكن وصف التداعيات بكلمة واحدة (نبيل، رومانسي، وطني، فكه). في بعض الأحيان يبدو الفرق بين التأشير والتداعي في النقد التلفزيوني ميكانيكيا لأن دلالات التلفزيون هي في الأصل رسائل أو نصوص معقدة، تجعل من الصعب تمييز الفرق بين مستويي الدلالة، قد يكون من الأفضل التفكير بالتداعي على أنه طفيلي يربط نفسه بعملية دلالة سابقة.

بتطبيق السيميائية على التلفزيون،

يتوجب أن نهتم بجوانبه التي يمكن أن تكون لها وظيفة «الدلالات»، ما يلتفت النظر في التلفزيون، من هذه الناحية، هي أنواع لقطات الكاميرا التي تستعمل فيه. في القائمة التالية نجد اللقطات الأكثر أهمية، والتي يمكن أن تعمل كدالات، نعرفها ونقترح المدلول الذي تشير إليه كل لقطة:

الدال (لقطة)	تعريف	المدلول (المعنى)
كلوز-أب	وجه فقط	حميمية
لقطة متوسطة	معظم الجسم	علاقة شخصية
لقطة طويلة	شخصيات وبيئة	سياق، عام، بعد
لقطة شاملة	كل جسم الشخص	علاقة اجتماعية

يمكن أن نفعل الشيء نفسه بالنسبة لعمل الكاميرا وتقنيات المونتاج:

الدال	تعريف	المدلول (المعنى)
بان إلى أسفل	الكاميرا تنظر إلى الأسفل	قوة، سلطة
بان إلى أعلى	الكاميرا تنظر إلى أعلى	صغر، ضعف
دولي إن	الكاميرا تدخل	مراقبة، تركيز
فيد إن	تظهر الصورة على بلانك	بداية
فيد أوت	الصورة تتحول إلى بلانك	نهاية
قطع	انتقال من صورة إلى أخرى	آنية، إثارة
مسح	تمسح الصورة عن الشاشة	نهاية مفروضة

تمثل المواد المذكورة أعلاه نوعا من القواعد اللغوية للتلفزيون من حيث

يمكن لتأشير «الفيد إلى الأسود» أن يعني أشياء أخرى أيضا. في حال كان البرنامج من إنتاج طالب مثلا فإن الفيد المتكرر إلى الأسود يمكن أن يبعث على تداعي «إخراج هاو»، وفي حال استعمل في فيديو فني يمكن أن يبعث على تداعي «أسلوب حدائي تجريبي».

لإعطاء مثال آخر، يمكن القول إن لون الشعر في الصورة التلفزيونية هو تأشير، فالعديد من الممثلات الغربيات يتميزن بلون الشعر الأشقر، على مستوى التداعي، يستعمل لون الشعر (المستوى الأول للدلالة) لإنتاج مدلولات مثل «فاتنة»، «جميلة»، «شابة»، «غبية»، «مثيرة» على المستوى الثاني للدلالة. هذه التداعيات المعروفة جيدا من خلال استعمالها المتكرر في السينما والتلفزيون الأمريكي، لها تاريخ محدد في الولايات المتحدة، تاريخ ينبع من تمجيد المظهر الجسدي للنساء ذوات الأصل الأنجلو-ساكسوني (على أساس اختلافهن عن نساء الأعراق الأخرى وافترض فوقيتهن عليهن). إلا أن هذه التداعيات عرضة للتغير بمرور الوقت، إذ يمكن أن تكون الشباب والطهارة في مرحلة معينة، والغنى والأخلاق في مرحلة أخرى، والإثارة الجنسية في مرحلة ثالثة.

بعض الصور والأصوات التي نعتقد أنها غير تمثيلية تعمل في الواقع كدلالات رمزية وتحمل في العادة تداعيات للمعاني، مثل لون الإضاءة (قرنفلي للأنوثة، أبيض للطيبة)، الموسيقى (الإيقاع البطيء للكآبة، وتريات منفردة للوحدة)، أو التقنيات التصويرية (تركيز ناعم للدلالة على الرومانس، الكاميرا المحمولة باليد تدل على التوثيق). التلفزيون ليس

اللقطات، عمل الكاميرا، وتقنيات المونتاج، وكلنا نتعلم معنى هذه التقنيات بمشاهدة التلفزيون وتساعدنا على فهم ما يجري في برنامج معين، هناك أشياء أخرى مثل تقنيات الإضاءة، استعمال اللون، المؤثرات الصوتية، الموسيقى، وهكذا. كل هذه دالات تساعدنا على تفسير ما نراه ونسمعه على التلفزيون.

لنأخذ مثالا بسيطا، «الفيد» إلى الأسود، داله هو الاختفاء التدريجي للصورة عن الشاشة، ومدلوله هو ببساطة «الأسود»، هذه الدلالة أصبحت تقليدا قويا من تقاليد السينما والتلفزيون إلى حد أنها أصبحت دلالة للتداعي: الدال هو «قيد إلى الأسود»، والمدلول «نهاية» المشهد أو البرنامج. تصر نصوص الإنتاج التلفزيوني على أن يستعمل الطلاب الفيد إلى الأسود بعد نهاية كل برنامج وقبل الاستراحات الإعلانية (10). لقد أصبح الفيد إلى الأسود جزءا من عملية دلالة ثابتة، بينما يمكن للتداعيات أن تتغير عبر التكرار، دأب أحد المسلسلات الذي أسس لنفسه سمعة على أنه برنامج ذو نوعية متميزة، على إنهاء كل جزء منه يفيد إلى الأسود بأنه يدوم أكثر بقليل مما في معظم البرامج الأخرى. هذا «الفيد إلى الأسود» أصبح جزءا من لهجة البرنامج، فهو يستعمل لكي يبعث على التداعي بأن هذه «دراما جادة» أو «برنامج على مستوى رفيع» (موحيا بأن الجمهور بحاجة إلى عدة لحظات للتماسك عاطفيا، للتفكير قليلا بالمشهد قبل الانتقال إلى الفاصل الإعلاني). أصبح الفيد إلى الأسود الأطول من المعتاد يظهر على برامج أخرى للإحياء بنفس التداعي. التداعيات تثبت معنى دلالة معينة، لكن في نصوص أخرى - خارج التلفزيون -

مختلفا تماما عن اللغة المكتوبة في هذا الجانب. الكلمات المطبوعة لا تفصل عن الشكل غير التمثيلي من حيث نوع الخط، حجم الحرف، اللون، إلى ما هنالك. كل هذه الدلالات مؤسّسة على العرف والاستعمال المتكرر. لم تدرس هذه الدلالات غير التمثيلية بشكل مفصل كما درست الدلالات التمثيلية (١١). أحد أهداف التحليل السيميائي للتلفزيون هو زيادة وعينا باستعمال التداعي على التلفزيون، وبالتالي أن ندرك إلى أي حد يكون ما نراه على التلفزيون طبيعي هو في الواقع تاريخي، متغير، ومتعلق بثقافة معينة.

جادل بارث بأن التداعي هو الطريقة الأساسية التي توصل وسائل الإعلام من خلال المعاني الأيديولوجية، مثال مثير على كيفية عمل «الأسطورة»، كما سمي بارث التداعيات، وعلى تطوير التلفزيون السريع لمعان جديدة هو انفجار المكوك الفضائي الأميركي تشالنجر. تكونت الدلالة على دال - الصورة التلفزيونية نفسها - والتي بنيت بشكل معين (تركيب متناسق، لقطه طويلة للمكوك على منصة الإطلاق، ضوء نهار، خلفية تتكون من السماء الزرقاء) والمعنى المشار إليه هو المدلول «المكوك الفضائي». على مستوى التداعي، استعمل المكوك الفضائي كدال لجملة من المدلولات الأيديولوجية بما في ذلك «التقدم العلمي»، «القدر الإنساني في الفضاء»، و «تفوق الولايات المتحدة على الاتحاد السوفييتي في الحرب الباردة».

في الثامن والعشرين من كانون الثاني (يناير) ١٩٨٦، تبذرت هذه التداعيات بسرعة، في ذلك اليوم، بثت شبكات التلفزيون التجارية الثلاث في الولايات المتحدة تسجيلات على الفيديو للمكوك

الفضائي وهو ينفجر. صاحب هذه الصور في البداية صمت وذهول، ثم الكثير من التعليقات على ألسنة قراء نشرات الأخبار، الخبراء من خلال المقابلات، الصحفيون، والرئيس رونالد ريجان (الذي ألقى خطاب «حالة الاتحاد» ليتحدث عن الانفجار)، وعبرت معظم هذه الأحاديث عن الصدمة. فقدت تداعيات دلالة «المكوك الفضائي» استقرارها، أصبحت من جديد - كالتأشير - عرضة لعدد لا يمكن التنبؤ به من المعاني المفردة والتفسيرات الأيديولوجية المتنافسة. أصبحت الحالة كما لو أن الانفجار استعاد مدلول الدلالة الأصلي، الذي يمكن أن يقود من ثم إلى سلسلة من الأسئلة والتفسيرات لمكوك الفضاء تتعلق بمكانته كشيء مادي، تصميمه، المواد التي صنع منها، من يمتلكه، من دفع لتصنيعه، من صممه، ماذا كان سيفعل في رحلته، إلى أي حد بإمكان الطاقم أو أشخاص آخرين في ناسا السيطرة عليه. في لحظة كنتك يصبح إنتاج تداعيات أيديولوجية معاكسة ممكنا. يحل محل تداعي «التقدم العلمي» «إمكانية الخطأ لدى البيروقراطية العلمية»، «القدر الإنساني في الفضاء» يمكن أن يستبدل بـ «خسارة الأرواح البشرية، كما يحل محل «تفوق الولايات المتحدة على الاتحاد السوفييتي» «التضحية بالحاجات الإنسانية الأساسية في سبيل التكنولوجيا».

لعب التلفزيون دورا كبيرا في تثبيت معنى المكوك الفضائي، وأتبعته الشبكات التلفزيونية الخط الذي رسمه البيت الأبيض واستقرت على تداع يتلاءم مع أيديولوجية الدولة. ويمكن قراءة هذا التداعي في الصورة التي صممتها طواقم الإنتاج التلفزيونية، والتي ظهرت مع

مذيعي الأخبار لدى تقديمهم تقارير أخرى عن تشالنجر: صورة لمكوك الفضاء إلى جانب العلم الأميركي المرفوع إلى نصف السارية (علامة الحداد) إلى يسار مقدمة الصورة. ساعدت هذه الصورة على تثبيت تداعي «خسارة مأساوية في سبيل قضية وطنية نبيلة» على دلالة «مكوك الفضاء»، أنتج التلفزيون هذه الصورة خلال ساعات من وقوع الحادث، يأتي جزء كبير من قوتها من ارتباطها بالكودات الثقافية و الأيديولوجية التي تتمتع بانتشار واسع: الأفلام الحربية، صيغة الأخبار التلفزيونية عندما تغطي الخسائر العسكرية، تاريخ الأبطال القوميين والشهداء، أما التفسيرات اللاحقة لانفجار تشالنجر فعليها التنافس مع هذا التفسير. تشير دراسة التداعي إلى أهمية فهم الدلالات التلفزيونية كنظام تاريخي. نظام عرضة للتغير. تسمح لنا السيميائية بوصف عملية التداعي، الحلاقة بين الدلالات داخل نظام معين، وطبيعة الدلالات نفسها. غير أن دراسة التداعي تأخذنا خارج النص التلفزيوني وإلى ما وراء ميدان السيميائية. قد نرغب بدراسة منتجي الرسائل التلفزيونية (الشبكات التلفزيونية، الطواقم الإعلامية في المؤسسات السياسية)، ومستقبلي الرسائل التلفزيونية (الجمهور) والسياق الذي تحدث فيه عملية الدلالة (وهي موضوعات درس علوم الاقتصاد، علم الاجتماع، العلوم السياسية، الفلسفة)، تقودنا السيميائية إلى أسئلة حول هذه الأشياء، لكن ليس بوسعها مساعدتنا في الإجابة على هذه الأسئلة لأن دراسة المشار إليه تقع خارج نطاق بحثها.

التراكيب والكودات

الكودات هي نماذج معقدة جدا

للتداعيات وتعلمها كلنا في مجتمع أو ثقافة معينة، تؤثر هذه الكودات، أو «البنى الخفية» في الطريقة التي نفسر بها الدلالات والرموز الموجودة في وسائل الإعلام وفي طريقتنا في الحياة. من هذا المنظور، فإن الثقافات هي أنظمة تشفير تلعب دورا هاما (رغم أنه غالبا غير مدرك) في حياتنا، أن يصبح المرء مخلوقا اجتماعيا، أو أن يتثقف، يعني في الأساس أن يتعلم جملة من الكودات التي تكون في معظمها خاصة بطبقة الشخص الاجتماعية، بموقعه الجغرافي، بجماعته العرقية، وهكذا.

إن قيادة السيارة على الطرق العامة يتطلب معرفة كود معين، هذا الكود هو مجموعة من القواعد التي تخبرنا ما يجب أن نفعله في كل الحالات، وبطريقة مشابهة، فإننا نتعلم جميعا (بشكل غير رسمي في الأغلب) كودات أخرى تخبرنا عما يجب فعله في حالات مختلفة، وفيما يتعلق بالتلفزيون، ما تعنيه أشياء معينة، من الواضح أننا نحمل قواعدنا وطرق فهمها للحياة عندما نواجه منتجات وسائل الإعلام.

من الممكن إذن أن ينشأ سوء فهم بين الذين ينتجون البرامج التلفزيونية والذين يشاهدونها، في مقالته، «نحو فحص سيميائي لرسالة التلفزيون»، يقترح أمبرتو إيكو أن «الحل الخاطئ للكودات ... هو القاعدة في وسائل الإعلام (12) يحدث هذا لأن الناس يطبقون كودات مختلفة على رسالة معينة وبالتالي يفسرونها بطريقة مختلفة، كما يوضح أمبرتو إيكو: الكودات الرئيسية والثانوية تطبق على الرسالة في ضوء إطار عام من المرجعية الثقافية، والتي تكون ميراث المستقبل المعرفي: مواقفه الأيديولوجية، الأخلاقية،

الدينية، مواقفه النفسية، ذوقه، نظام قيمه، إلخ. (13)

يقدم إيكو بعض الأمثلة التي توضح كيف كانت هذه التحليلات الخاطئة للكودات تحدث في الماضي: غرباء في ثقافات مختلفة لا يعرفون الكودات أو أناس يفسرون الرسائل طبقاً لكوداتهم هم وليس للكودات التي وضعت فيها الرسائل في الأساس. كان ذلك، كما نخبرنا إيكو، قبل تطور وسائل الإعلام، عندما كان التفسير الخاطئ للكودات هو الاستثناء وليس القاعدة. إلا أنه بتطور وسائل الإعلام الجماهيرية، تغيرت الحالة بشكل راديكالي وأصبح الحل الخاطئ للكودات هو القاعدة. وطبقاً لإيكو، فإن هذا يحدث بسبب الفجوة الكبيرة التي تفصل بين أولئك الذين يضعون ويصوغون المادة التي تحملها وسائل الإعلام وأولئك الذين يستقبلونها.

بسبب الطبقات الاجتماعية المختلفة التي ينتمي إليها الذين يبثون الرسائل ومستواهم الثقافي، وأيديولوجياتهم السياسية، ورواؤهم للعالم، فإنهم لا يشتركون في نفس الكودات مع جمهورهم، الذي يختلف مع الذين يبثون الرسالة في بعض وحتى في معظم الوجوه التي ذكرناها والذين يفسرون الرسائل التي يستقبلونها من منظورهم هم.

توضح أبحاث عالم اللغويات الاجتماعية، البريطاني باسل بيرنستين، كيف يصبح ذلك ممكناً. تقوده أبحاثه إلى الاستنتاج أن الأطفال في بريطانيا يتعلمون واحداً من كودين لغويين، «المفصل» أو «المقيد»، وأن هذه الكودات تلعب دوراً أساسياً في تطور الأطفال المستقبلي وفي حياتهم كبالغين. القائمة التالية توضح الاختلافات بين هذين الكودين.

الكود المقيد	الكود المفصل
طبقة عاملة	طبقة وسطى
بسيط قواعديا	معقد قواعديا
مفردات محدودة	مفردات متنوعة
جمل قصيرة مكررة	تركيب جملة معقد
قليل من استعمال الصفات والظروف	استعمال متقن للصفات والظروف
مستوى منخفض من التحدث عن المفاهيم	مستوى رفيع من التحدث عن المفاهيم
عاطفي	منطقي
قليل من استعمال كلمات تصف كلمات أخرى	استعمال كلمات تصف كلمات أخرى
المستعملون ليسوا على علم بالكود	المستعملون على علم بالكود

تصبح هذه الكودات النسيج الذي يشرح الفكر من خلاله، ويقود إلى نظام قيم، نظام معتقدات، مواقف من العالم مختلفة تماماً. لقد قيل إن الولايات المتحدة وبريطانيا تفصلهما لغة مشتركة، وينطبق نفس الشيء على الطبقات المختلفة في كلا البلدين. عندما تنتقل من اللغة إلى وسائل الإعلام، حيث هناك كودات جمالية، كودات أيقونية، وجمهور متنوع ومختلف، تصبح حقيقة أن وسائل الإعلام يمكن أن توصل رسالتها بأي قدر من الفعالية أمراً مذهلاً.

تقدم لنا السيميائية عندما نطبقها على التلفزيون جملة من المشاكل تختلف عن تلك التي تواجهنا عند دراسة اللغة المكتوبة أو المحكية، ما هي أصغر وحدة للمعاني في التلفزيون؟ هل تكون جملة القواعد التي تتحكم في تركيب الصور والأصوات على التلفزيون نظاماً قواعدياً؟ للإجابة

التلفزيون. استنتج كريستيان ميتز في السينما واللغة، أن «التلفزيون والسينما نظاما لغة متجاوران» تميزهما درجة استثنائية من التشابه. لسوء الحظ فإنه لم يحلل التلفزيون بنفس الدقة والتفصيل الذين حلل بهما السينما.

قبل العودة إلى أصغر وحدة للمعاني في التلفزيون، سيكون من المفيد مراجعة بعض الأعمال النظرية في كيفية استعمال التلفزيون هذه القنوات الخمس، وكيف يمكن مقارنة ذلك الاستعمال مع استعمالها في السينما. من الشائع التحدث عن التلفزيون على أنه ليس أكثر من «رؤوس متحدثّة» - مما يقول الكثير عن أهمية لقطات الكلوز- أب الوجهية والكلام فيه. تنبّه كتب الإنتاج التلفزيوني الطلاب إلى الحاجة إلى البساطة في الصورة وتشرح كيف يمكن تحقيق ذلك عن طريق الكودات البصرية مثل التركيب المتناسق، الانسجام بين الألوان، والإضاءة القوية. تمثل تقاليد الإنتاج التلفزيوني هذه تفسيرات لتكنولوجيا الفيديو ومحدوديتها لكنها لا تنتج عنها بالضرورة. معظم الكتب الجامعية المتعلقة بالانتاج التلفزيوني تقدم لنا نوعا من القواعد التلفزيونية ذات التوجه المحافظ، وتهدف هذه الكتب إلى تثقيف الطلاب وتعليمهم التمسك بقواعد البث التلفزيوني كما يمارس الآن. لقد شرح جون أليس منطق هذه الكودات البصري على النحو التالي: «كون الصورة التلفزيونية صغيرة ومحدودة، وتجذب انتباهها يصعب المحافظة عليه لوقت طويل، فإنها حريصة جدا على معناها. إنها ليست على استعداد لإضاعته على التفاصيل والأشياء غير الجوهرية». (14) تتحكم هذه الكودات جزئيا بكيفية إنتاج

على هذه الأسئلة، سيكون من الضروري تقديم جملة أخرى من المصطلحات من قاموس السيميائية: «قناة»، «سينتاجم»، «باراديم»، «لأنج»، «بارول».

في اللغة تستعمل جملة من الوحدات الصغيرة المتميزة - أحرف وأصوات (فونيمات) - لخلق دلالات أكثر تعقيدا: كلمات، جمل، مقاطع. على عكس اللغة فإن التلفزيون لا يمكن تجزيئه إلى عناصر أو لبنات بناء المعاني، ليس في التلفزيون ما يوازي الأبجدية. أقصى ما يمكن تعريفه على أنه أصغر وحدة في التلفزيون هو التعريف التقني للإطار الذي يقدمه هربرت زيتل في كتابه المتداول على نطاق واسع، حيث يعرفه بأنه: «دورة مسح كاملة لشعاع إلكتروني تحدث كل 30/1 من الثانية. إنه يمثل أصغر وحدة صورية تلفزيونية كاملة».

غير أن الصور هي تراكيب مكونة من العديد من الدلالات المختلفة وتنطوي على جملة معقدة من التأشيرات والتداعيات. إضافة إلى أننا لو استعملنا الإطار كأصغر وحدة للمعاني فإننا نتجاهل شريط التسجيل الصوتي، حيث لن تقدم 30/1 من الثانية بالضرورة صوتا ذا معنى وحيث الكلام، المؤثرات الصوتية، والموسيقا يمكن أن تحدث في نفس الوقت. بذل كريستيان ميتز الكثير من الانتباه لوجود هذه المشكلة في السينما. عندما كتب سيميائية السينما حدد خمس قنوات للاتصال: صورة، لغة مكتوبة، صوت، موسيقا، ومؤثرات صوتية. عندما أستعير هذه التصنيفات، أستعير بمصطلح «جرافيك» عن «المواد المكتوبة» لكي نتمكن من تضمين الشعارات، الأطر، والمخططات، والصور المولدة على الكمبيوتر والتي تظهر كثيرا على شاشة

تعطيتها. ربط الصورة بمرساة اللغة يعطي في الغالب رؤية بورجوازية للعالم: «يمكن أن يكون الإرساء أيديولوجيا وفي الواقع فهذه وظيفته الرئيسية، يوجه النص القارئ خلال مدلولات الصورة، موحيا له بتجنب بعضها واستقبال البعض الآخر، بواسطة عملية توجيه خفية يتحكم به عن بعد ويقوده إلى معنى مختار سلفا» (16).

لقد جادل جون إليس وريك ألتمان بأن الصوت في التلفزيون - الكلام، الموسيقا، المؤثرات الصوتية - تسيطر على الصورة كليا بتحديددها في الواقع للحظات التي ننظر بها إلى الشاشة. ولا يعترى الصوت أي غموض، بل هو واضح إلى درجة أننا نستطيع أن نفهم التلفزيون فقط من خلال الاستماع إليه. ولأن التلفزيون أداة منزلية نتابعها ونحن نفعل أشياء أخرى - طبخ، أكل، حديث، اعتناء بالأطفال، تنظيف - فإن علاقتنا بالتلفزيون تكون في كثير من الأحيان علاقة المستمع لا علاقة المشاهد. يجادل ألتمان بأن أصواتا كالتصفيق، موسيقا شارة البرامج، وكلام المذيعين والمذيعات الذي يسبق في العادة الصورة التي يشير إليها يكون دورها في العادة استدعاء المشاهد من جديد إلى الشاشة: «يقوم الصوت بدور تحريري محمل بالقيم، محدد أفضل من الصورة نفسها أي أجزاء الصورة أكثر تميزا بحيث تتطلب مزيدا من الانتباه من المشاهد» (17). يقول ألتمان بأن للصوت في التلفزيون وظيفة «مناد جذاب يدعونا: هيه، أنت، تعال من المطبخ وشاهد هذا».

إحدى أهم خصائص التلفزيون، من وجهة نظر سيميائية، هي قدرته على استعمال القنوات الخمس في نفس الوقت، كما تفعل الإعلانات التجارية مثلا، رغم أن برامج التلفزيون الأخرى تفعل ذلك

هذه الصور وما تمثله: تعرض على التلفزيون لقطات لممثلين، مذيعين، سياسيين، وبضائع أكثر من أي شيء آخر. إلا أن التلفزيون يختلف بشكل كبير عندما يعمل تحت أنظمة ثقافية واقتصادية مختلفة. التلفزيونات العامة في أوروبا، مثلا، توظف كودات «سينمائية» أكثر قيمة جمالية مما يوظف في التلفزيون الأمريكي: لقطات بعيدة، قدرا أقل من الكلام، لقطات طويلة، صورا ملتقطة أصلا على الفيلم.

تستعمل شبكات التلفزيون الجرافيك لتوضيح معاني صورها، وتعمل ذلك أكثر بكثير من الأفلام الروائية حيث تظهر الجرافيكات فقط في الجزئين الأول والأخير حيث تستعمل لإيضاح العنوان. توضح المخططات البيانية فوق التقارير الإخبارية أو الرياضية لإسباغ شكل من التدقيق العلمي الزائف على الصورة. وتستعمل الأطر والخلفيات لتغطية الصور الباهتة. تظهر الكلمات بشكل مستمر على الشاشة للتعريف بالبرنامج وبالشركة الراعية له، بشبكة التلفزيون، اسم المنتج، الشخص الذي تعرض صورته، في كثير من الأحيان تكون الكلمات المكتوبة صدى للكلمات المنطوقة على شريط تسجيل الصوت.

في تحليله لأشكال أخرى من وسائل الاتصال الجماهيرية، وصف رولان بارت اللغة المنطوقة بأنها تقدم دائما المعنى النهائي والمحدد للصورة: «ليس من الدقيق التحدث عن ثقافة الصورة - إننا لازلنا وأكثر من أي وقت مضى، ثقافة كتابة، لازالت الكتابة والكلام هما الأدوات الرئيسيتان في البنية المعلوماتية» (15)، ويرى بارت أن اللغة تستعمل لتحديد المعاني الممكنة التي يمكن للصورة أن

لكن هذا بالذات ما جذب اهتمام السيميائيين إليه: مجرد وصف دلالاته يشكل تحديا، في الواقع فقد لعبت السيميائية والبنوية دورا إشكاليا في الجامعات بتقديم التلفزيون كتجربة معقدة تستحق التحليل الجاد.

استنتج كريستيان ميتز أن السينما تختلف كثيرا عن اللغة بحيث يجب أن نكون حذرين في تطبيق نظريات اللغة عليها. لم يجد ميتز الوحدة الأكثر صغرا في السينما. بدلا من ذلك، فقد شعر بأنها يجب أن تحلل على مستوى اللقطة، التي دعاها «أكبر جزء صغير». يشبه هذا استنتاج إيكو بأن الدلالات الأيقونية كالصور لا يمكن اختزالها إلى وحدات أصغر، إنها «نصوص» - بمعنى أنها تركيب من الدلالات - ويتحكم بها كود ضعيف مقارنة بالأنظمة القواعدية التي تتحكم باللغة، الكودات الضعيفة مرنة، متغيرة، ويمكن أن تنتج عددا غير محدود من الدلالات المفردة. (19)

استطاع ميتز أن يشرح الكثير عن المونتاج ككود في سينما هوليوود الكلاسيكية، مستعملا اللقطة على أنها «الجزء الأصغر» ومطبعا عليها المفاهيم السيميائية «السينتجماتي» و «الباراديجماتي». (20) السينتاجم هو ترتيب للدلالات، تركيب من الدلالات محكوم بقواعد معينة وبتتابع محدد. تكون السينتاجمات خيطية في العادة ويجب أن تتبع نظاما صارما، الباراداييم هو مجموعة من الدلالات تشبه بعضها إلى درجة يمكن استبدال بعضها ببعض داخل السينتاجم الواحد. يمكن لجملة بسيطة أن تقدم مثالا على السينتاجم: «رمت ليلي الكرة». تتبع هذه الجملة الترتيب القواعدي (أو الكود

أيضا. وقد يفسر ذلك أيضا المرتبة المتدنية التي يحتلها التلفزيون كنص جمالي، إذ أن كثيرا من الأشياء تحدث في نفس الوقت على التلفزيون، وهناك كثير من النوافل في الصوت والصورة بحيث يقلل ذلك كثيرا من فنية التلفزيون، أولوية الصوت في التلفزيون تنتهك المبادئ التقليدية في جماليات السينما حول ضرورة تسبق الصورة على الصوت.

الدرجة الكبيرة من التكرار الموجود بين الصوت والصورة وبين الأجزاء يتضح في المسلسلات التي هي الشكل التلفزيوني النموذجي. يشرح أمبرتو إيكو وضع التلفزيون المتدني جماليا بالقول: «ساد شعور بأن هذا الإفراط في التمتع، في التكرار، في الافتقار إلى التجديد، هو خدعة تجارية (على المنتج أن يوافق توقعات الجمهور)، وليس عرضا مثيرا لرؤية جديدة (يصعب قبولها) للعالم، كانت منتجات وسائل الإعلام تقارن بالمنتجات الصناعية من حيث أنها تنتج «في سلسلة»، واعتبر الإنتاج «المسلسل» غريبا عن الإبداع الفني» (18).

لأن السيميائية تعترف بدور التركيب في إنتاج الدلالة اللفظي والبصري - بما في ذلك الإنتاج الجمالي - فإنها تتخذ موقفا أقل إدانة للتلفزيون ولذلك فإنها أقدر على مناقشة التلفزيون كنظام اتصال من المقاربات النقدية الأكثر تقليدية والتي ترفض التلفزيون على أساس أنه شكل سوقي مبتذل، تتمتع أنواع الأداء الأخرى التي تعتمد على قناة واحدة تعمل في وقت واحد (موسيقا فقط، صور فقط، كلمات مطبوعة فقط) بدرجة جمالية أرفع وأكثر جدية. بالمقارنة مع الروايات أو الأفلام الصامتة أو اللوحات الزيتية يبدو التلفزيون شكلا فوضويا مزدحما.

السينتجماتي) للغة العربية: فعل/فاعل/مفعول به. يمكن القول إن الجملة مبنية على بعض البراديجمات المعرفة قواعديا (أفعال/أسماء/وأدوات) يمكن أن يكون هناك براداييم آخر في الأطفال التي يمكن أن تقابل فعل رمى في المعنى والتي يمكن أن تحل محله: «قذف»، «ضرب»، «ألقى». وبالطبع فإننا نغير معنى السينتاجم في كل مرة نجري استبدالاً في البراداييم.

لنأخذ مثلاً آخر، يمكن التفكير بوجبه كسينتاجم: كأس عصير، سلطة، معكرونة بمرق اللحم، كاتو، قهوة. يتبع هذا السينتاجم عادات في الأكل تصف الترتيب الذي تقدم به هذه الأطعمة والأشربة. هذا الكود السينتجماتي هو: شراب، سلطة، طبق رئيسي، حلوى، قهوة.

ثقافات أخرى، وحتى عائلات أخرى يمكن أن تتناول هذه الأشياء بترتيب مختلف، مستعملة كوداً آخر ومنتجة سينتاجماً مختلفاً. مثلاً قهوة، معكرونة، سلطة، كاتو. ويمكن أن نتخيل كوداً غريباً يبدأ فيه أحدهم بتناول الحلوى أولاً. يتكون البراداييم من كل الأطعمة التي يمكن أن تقع تحت تصنيف واحد، مثل الحلوى أو الطبق الرئيسي. إذا كنا في معطم، فسيكون لدينا عدة خيارات في كل تصنيف. عدة أنواع من العصير، أشكال مختلفة من المعكرونة والمرق، وأصناف عدة من الحلوى. البدائل على قائمة الطعام تحت كل تصنيف هي مجموعة البراديجمات لهذه القائمة بالذات، والوجبة التي تطلب هي السينتاجم.

البراديجمات هي تصنيفات للدلالات، كتب بارث أنه في سينتاجم معين تكون الدلالات المفردة «موحدة غيايباً» مع

الدلالات الأخرى في البراداييم والتي لم يتم اختيارها (21). يستمد سينتاجم معين معناه جزئياً من غياب الخيارات البراديجماتية الأخرى. قد يحكم البعض على سينتاجم الوجبة المستعملة في المثال على أنه غير صحي، وهو حكم مؤسس على «وجود» مكونات معينة (اللحم الأحمر في المرق، السكر في الكاتو، الكافيين في القهوة) في السينتاجم إضافة إلى «غياب» مكونات أخرى (مزيد من الخضار، فاكهة كحلو، قهوة منزوعة الكافيين).

في التلفزيون، يمكن أن نجادل بأن أحد التصنيفات البراديجماتية، المؤسسة على البعد بين الكاميرا والموضع، ويتكون من فئة من الدلالات التي يمكن أن نعرفها بلقطات كلوز-أب، لقطات رأس وأكتاف، لقطات متوسطة، لقطات طويلة، ولقطات طويلة جداً. تصنيف براديجماتي آخر قد يكون كل اللقطات التي أخذت لمنى واصف، تنتج العديد من البرامج التلفزيونية داخل الاستوديو، وثلاث كاميرات تصور الفعل في نفس الوقت. يطلب المخرج اللقطات، متحدثاً إلى كل مصور على حده ويطلب منهم لقطات معينة: كلوز-أب، لقطة لشخصين، لقطة طويلة. وهكذا يتكون البراداييم خلال التصوير من اللقطات المتوفرة من الكاميرات واحد، إثنان، وثلاثة، ويتكون السينتاجم من تتابع اللقطات التي يتم اختيارها فعلاً، باختصار، فإن كل برنامج تلفزيوني يتكون من خيارات براديجماتية وسينتجماتية.

يمكن لمفهومي البراديجماتي والسينتجماتي أن يطبقا على مستوى التنظيم أعلى من التابع الناتج عن المونتاج. إنهما مفيدان أيضاً في وصف

صاغ ريموند وليمز مصطلح «التدفق التلفزيوني» بعد تجربة من هذا النوع. من ناحية أخرى فإن الأميركان الذين يشاهدون التلفزيون الرسمي الألماني للمرة الأولى يجدون وتيرته بطيئة لأن الوحدات التي تكوّن الجدول اليومي أطول دواما وأقل عددا. في نشرة الأخبار المسائية مثلا، قد يقرأ مذيع الأخبار لمدة خمس عشرة دقيقة دون مقاطعة من المراسلين في موقع الأحداث، أو من الإعلانات، أو عروض البرامجة. عندما تعرض مسلسلات مثل دالاس على محطات غير تجارية، تبدو اللقطات المثيرة التي صممت أصلا للعرض في بداية الحلقة غريبة عندما لا تتبعها الإعلانات بل يتبعها المشهد الأول من المسلسل. يمكن أن يوصف هذا المثال على أنه تغيير في السلسلة السينمائية - وتقليل لعدد المجموعات البراديجماتية المستعملة لبنائها.

اللغويات السوسورية هي نموذج سيميوتيكوني لدراسة اللغة، بمعنى أنها تصر على وجوب دراسة أنظمة الدلالات كما توجد في وقت معين، هذه إحدى نتائج عمل منهجها: إحدى مبادئ السيميائية هو أن «اللانج» (نظام الدلالات الكلي) يمكن أن يستنتج من خلال دراسة «البارول» (تلفظات أو دلالات بعينها). جادل سوسور بأن بإمكان المرء تعلم النظام بأكمله من خلال حالة فردية واحدة. وصحيح أن اللغة - كنظام من القواعد السينمائية والبراديجماتية - تتغير ببطء شديد. رغم اختلاف المفردات، فإن مسرحية شيكسبيرية كتبت قبل أربعمئة سنة يمكن أن تقرأ اليوم على أنها «بارول» باللغة الإنجليزية، تأسست السيميائية إذن على نموذج جامد للدلالة. بعض أهم

الأنواع المتعددة للمواد التي يواجهها المرء في «التدفق» التلفزيوني. يمكن أن نجد مجموعات براديجماتية مختلفة في الإعلانات التجارية، الإعلانات عن البرامج القادمة، شارات المحطات، قوائم الأسماء التي تظهر في نهايات البرامج، افتتاحيات البرامج، والبرامج نفسها. في أمسية معينة على قناة معينة، يمكن أن تكون السلسلة السينمائية المختارة من هذا البراداييم على النحو التالي: قائمة الأسماء في نهاية مسلسل معين، إعلان عن حليب للأطفال، إعلان للمسلحة، إعلان عن برنامج قادم، إعلان عن برامج الغد، إعلان لمعرض سيارات محلي. على نطاق أوسع، يمكن أن نفكر بحلقة معينة على أنها عنصر واحد في السلسلة السينمائية للترتيب الزمني لبث المسلسل بكامله على مدى أسابيع أو سنوات.

لأن كثيرا من محطات التلفزيون تبث لمدة أربع وعشرين ساعة في اليوم ولأنها تجمع بين أجزاء مختلفة تدوم فترات قصيرة، فإن تحديد بداية ونهاية كل من هذه «السلاسل السينمائية» يمكن أن يسبب مشاكل خاصة للناقد التلفزيوني، هل يمكن تقديم تحليل معقول لحلقة معينة من مسلسل بصرف النظر عن مكانها في المسلسل بكامله؟ هل يمكن أن نتجاهل الاستراحات الإعلانية عندما نكتب عن تجربة مشاهدة برنامج تلفزيوني؟ أحد الفروق الكبيرة في البرمجة التلفزيونية بين بلدان مختلفة يتعلق بتنظيم علاقاته السينمائية. غالبا يصدّم الأوروبيون عندما يشاهدون التلفزيون الأمريكي لأول مرة، تحيرهم المقاطعات المستمرة، قصر البرامج بحد ذاته، والعدد الهائل من الإعلانات المختلفة.

«فك شيفرة». يتم تشفير كل «بارول» (مثال على التواصل) في نظام اتصال معين (اللغة الإنجليزية، لغة بريل، مورس). يتم فك شيفرة الرسالة من قبل شخص مؤهل وخبير في تلك الشيفرة بعينها. على عكس اللغة المنطوقة، التي يستطيع أي مستعمل لنظامها أن يصوغ تلفظات ذات معنى، فإن التلفزيون نظام اتصال يمكن لمعظمنا استعماله كمشاهدين أو مستمعين فقط، وليس كمنتجين لرسائله.

نقائص السيميائية كنظرية ناتج عن هذا: إنها تترك نزعة تجاهل التغيير، تفصل بين الدلالة والمشار إليه، وتبعد المرسل عن المستقبل. تحد هذه الخصائص من فائدة السيميائية في دراسة التلفزيون، لأن التلفزيون مؤسس على كودات أضعف من تلك المستعملة في اللغة، فإنه غير ثابت كنظام اتصال، إنه يتغير ويتحول باستمرار ويعمل بناء على أعراف وليس على قواعد راسخة. بلغة السيميائية، ينطوي الاتصال على «تشفير» و

Notes:

- 1- Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), p. 100.
- 2- Jonathan Culler, Structural Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature), Ithaca, New York: Cornell University Press), 1976, p.4.
- 3- Fredric Jameson, The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1972), p. 105, Raymond Williams, Keywords (Ox-

- ford: Oxford University Press, 1976), p.p. 245-55.
- 4- Umberto Eco, A Theory of Semiotics (Bloomington: Indiana University Press, 1976) , p. 16.
- 5- Ibid., p. 17.
- 6- Thomas Whiteside, "Standups", The New Yorker, (2 December 1985), pp. 81-113.
- 7- Margaret Morse, "The Television News Personality and Credibility", in Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture, ed. Tania Modleski (Bloomington: Indiana University Press, 1986), pp. 93-

- 79.
- 8- Eco, Theory, p. 7.
- 9- Roland Barthes, "Myth Today", in The Barthes Reader, ed. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1982), pp. 93-149.
- 10- Herbert Zettl, Television Production Handbook (Belmont, Calif: Wadsworth Publishing Company, 1984), pp 596.
- 11- Richard Dyer, "Entertainment and Utopia, "In Movies and Methods II, ed. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1987), pp. 226-27.
- 12- Umberto Eco, "Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message", Working Papers in Cultural Studies 3 (1972), p. 106.
- 13- Ibid., p. 115.
- 14- John Ellis, Visible Fiction: Cinema, Television, Video (London: Routledge and Kegan Paul, 1982), p. 130.
- 15- Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", in Image/Music/Text, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), p. 38.
- 16- Ibid, p. 40.
- 17- Rick Altman, "Television/Sound" in Modli-ski, Studies in Entertainment, pp. 39-54.
- 18- Umberto Eco, "Innovation and Repetition: Between Modern and Post-modern Aesthetics", Daedalus 114 (Fall 1985): 162.
- 19- Eco, Theory, p. 214.
- 20- Christian Metz, Film Language: A Semiotics of the Cinema, trans. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), p. 106.
- 21- Roland Barthes, Elements of Semiology, trans. Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1968), pp. 58-59.

النقد الأدبي بين تعدد المناهج وخلفية النص

إعداد: الدكتور
عبد الكريم بكري

هل أتى على الناس حين من الدهر كانوا فيه على مستوى واحد في الفهم والاستجابة لما يقرأون ويسمعون من نصوص شعرية ونثرية؟ ووجاهة هذا الاستفهام التقريري، تأتيه من حيث إن العرب قبل الإسلام - على سبيل المثال - ظلوا في أغلبيتهم قراء ذواقين لجمال العبارة وسحر القصيد، ولا شيء بعد ذلك، فالقراءة كانت تتم عندهم في صمت والتذوق لا يصحبه تحليل ولا يتبعه تعليل.

وإذا كانت الروايات قد تحدثت عن قراءات ناقدة (وهي نادرة) لبعض الشعر في تلك الفترة، فإن ذلك كان نقد شاعر «واع» بالعملية الإبداعية، ومتمرس على الصنعة الأدبية، ولم يكن صادرا من أديب ذي نظرة عملية موضوعية إلى العمل الأدبي، من ذلك ما يروونه من أن النابغة الذبياني كانت تضرب له في سوق عكاظ قبة من آدم، فتأتيه الشعراء، فتعرض عليه أشعارها... فأنشده حسان بن ثابت، قصيدته التي مطلعها:

لنا الجففات الغريلمعن بالضحي
وأسيافنا يقطرن من نجدة دما
ولدنا بني العنقاء، وابني محرق
فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما (١).
فقال النابغة: أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك، وهو يعيب هنا على حسان استعماله جمع القلة في أسياف

وجفنت (جمع الكثرة فيهما: سيوف، وجفان)، وهذا لا يناسب مقام الافتخار والاشادة بقوة قومه وبشجاعتهم وكرمهم. ولكن هذه الأحكام بدائية ساذجة تدل على غياب النقد المنهجي في تلك الفترة المبكرة من تاريخ العرب: فالنقد الموضوعي المعلن لا يكون إلا لرجل نما تفكيره فاستطاع أن يخضع ذوقه لنظر العقل، وهو ما لم يكن عند قدماء العرب (2)، وبسبب من ذلك - أي بسبب خلو الساحة من الخلفية الفكرية التي ينطلق منها نقد الأدب فإننا نجدهم - وحتى بعد مجيء الإسلام بقليل - لم يتفقوا على من توكل إليه مهمة الحكم على ما يبده شعراؤهم.

فقد حاول اللغويون والنحاة تقويم الشعر بمعاييرهم وضوابطهم حيث أخذوا على الشعراء استهانتهم بالقواعد وعدم احترامهم للعرف اللغوي غير أن جمهور الشعراء لم يحفلوا بهذه المطاعن لأنهم رأوا أن النحاة ليس بوسعهم فهم الشعر أو معرفة أسرارهم وأن البيان الشعري أوسع من أن يخضع لهذه القوالب والقواعد المنطقية التي يحاولون اعتقالاتها فيها، حيث قال قائلهم:

**ما كلّ قولٍ مشروحا لكم فخذوا
ما تعرفون وما لم تعرفوا فعدوا**
وقال الآخر:

**لا ينظر النحوي فيها نظري
وأن لوى لحية بالتحقر**
ولقد أنكر بشار أن يكون بمقدور اللغويين أمثال يونس أو أبي عبيدة الحكم بين جرير والفرزدق، فعبّر عن رأي بشار الشاعر قال: «إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله» وسأيره في ذلك البحثري لأنه «إنما يعلم ذلك من دفع في سلك طريق الشعر إلى مضايقه،

وانتهى إلى ضروراته» ويبدو أن كثيرا من المهتمين كانوا يسلمون للشعراء بممارسة العمل النقدي. وها هو الجاحظ وهو من صفوة الكتاب في عصره ما فتئ يردد أن البصر بهذا الجواهر من الكلام (الشعر الجيد) في رواة الكتاب أعم وعلى السنة حذاق الشعراء أظهر (3).

وما ظهر على السنة الكتاب والشعراء لا يكاد يتجاوز الأحكام التي تكون وليدة الموقف الذوقي عند التلقي كقولهم: «هذا أجود ما قالت العرب» و«هذا الرجل أشعر العرب» وكقولهم: «أشعر العرب» وكقولهم: «أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابعة إذا رهب، والأعشى إذا طرب».

ولم يظهر النقد الموضوعي المنهجي المقتن إلا في القرن الرابع الهجري، كما يرى أحد الباحثين المعاصرين (4)، وذلك بفضل ما تهيأت له من أجواء فكرية وثقافية ناتجة من التفاعل الحضاري الذي أحدثته مجيء الإسلام، على أن الأهم - في رأينا - في ازدهار الدراسات النقدية الجمالية الموضوعية، هو الثورة اللغوية الفكرية الثقافية التي أحدثها نزول القرآن الكريم، إذ ظل يطل بوجهه العظيم في كل مجال من مجالات الدراسات اللغوية الأدبية والبلاغية، وبفضله أنشئت علوم وموضوعات ومناهج لدراسة النص القرآني سميت علوم القرآن وهي العلوم التي قادت التوجهات البلاغية والأسلوبية الرائدة على يد الباقلاني والجرجاني والزمخشري عندما درسوا الإعجاز القرآني دراسة نقدية جمالية سجلوا فيها سبقا منهجيا يدركه كل من اطلع على المناهج الغربية الحديثة، لذلك فإننا نعتقد أن هذه الدراسات القرآنية هي أهم ما

يطلب من الناقد وأعز ما يملكه دُرّاس الأدب العربي شعره ونثره.

حتى إذا جاء عصر النهضة عصر العلم كما يسميه الغربيون تولدت مناهج جديدة وأخذت «تعلمن» المعارف فتضع لها الحدود والشروط، وكان طبيعياً أن ينال الفكر النقدي نصيباً من هذا التيار الجارف، وأنا لنجد ملامح العلوم الطبيعية واضحة في كتابات النقاد خلال القرون الأربعة الأخيرة، فقد حرصوا على أن يكون للأدب قوانين صارمة، دقيقة دقة العلوم النظرية، فالناقد الحق عندهم هو من يضيف إلى معارفه الأدبية أسلحة العلم، وأدوات البحث ليتناول النص في مخبر التجارب التي تفضي به إلى الاستنتاجات العلمية، فكما أن الطبيعة لا تخضع للجزئيات، ولا للحالات الفردية، وإنما هي قائمة على القوانين العامة، والخصائص المشتركة، فإنه يتعين على العمل الأدبي أن يخضع لعوامل تمثل الحالة العقلية والظروف المحيطة (5)، وهذا الاتجاه الفكري هو الذي أنجب الناقد الفرنسي سانت بيف SAINT BEUVE (القرن التاسع عشر) ومعه دعوته إلى دراسة الأدباء قبل دراسة الأدب ومعرفة صفات الأديب من حيث سلوكه، وأحواله العقلية والمادية، ومن حيث ذوقه وعاداته ليتم بعد ذلك تصنيفه في فصائل ذات خصائص مشتركة، وكتب في إحدى مقالاته: أنه لا يمكن الفصل بين الإنتاج الأدبي وبين الأديب المنتج. فيقول: «قد أستطيع أن أتذوق انتاجاً أدبياً، غير أنه يصعب علي أن أحكم عليه، أو أقومه بدون معرفة صاحبه... وأني أردد دائماً وبدون تحفظ المثل القائل: «أن هذه الثمرة من تلك الشجرة» (6).

وإذا كان المفكر الفرنسي هيبليت تين

HIPPOLYTE TAINÉ يربط الأدب بمؤثرات ثلاثة هي: الجنس، البيئة، والعصر، فإن الأديب في رأي سنت بيف لا يتأثر بالبيئة ولا باتجاهات العصر، وإنما هو الذي يؤثر فيه بما لديه من امكانات فنية واستعدادات فطرية، (وأن اعترف ضمناً بأن الأديب ابن بيئته).

وحتى النقد المعاصر لم يتجاهل السيرة الذاتية للكاتب BIOGRAPHIE فالكاتبة رينيه باليبار RENEE BALIBAR توصي الناقد بالألا يحرم الأثر الأدبي من المعارف المتعلقة بالكاتب مثل سنوات التكوين، ومجالات دراساته، والأعمال الأدبية، والعصر الذي عاش فيه، والأجواء الاجتماعية التي أحاطت به. ولكن يجب ألا ننسى أننا لا نبحث عن حياة الكاتب لذاتها، وإنما نبحث عن الفائدة التي يمكن أن نجنيها منها لفهم انتاجه وهي تقول: «إنها عندما كانت تدرس أدب ألبير كامو ALBERT CAMUS لم تأخذ من حياته الثقافية إلا قوله: «لي موطن أعتز به هو اللغة الفرنسية» (7).

ومن التيارات الفكرية التي حاولت أن تمنح للناقد تفسيرات وأدوات لتحليل العملية الإبداعية المنهج النفسي الذي جاء به فرويد FREUD صاحب مدرسة التحليل النفسي، إذ حاول ومعه تلامذته الإجابة عن أسئلة كثيرة ما تدور في أذهاننا ونحن نقرأ أعمال الأدباء الكبار مثل: من أين له للأديب هذه الصور والمعاني، ومن أين له هذه القدرة على التعبير، ولماذا يبدع إذ يبدع؟ ويجب فرويد بأن هذه الصور والمعاني ترجع إلى رغبات مكبوتة عند الأديب في طفولته، سرعان ما تتراجع إلى اللاشعور، وقد تظهر هذه الرغبات حين تثار بوساطة أي مثير يطفو بها إلى دائرة

وأرهُف وأعمق وأعني من أن نصبه في القوالب التي أفرزتها هذه المناهج. أما نقد الأدب فهو على عكس المناهج العلمية وضع مستمر للمشاكل الجزئية. «فقد يكون جماله في تنكير اسم، أو نظم جملة أو خلق صورة، أو التأليف بين العناصر الموسيقية في اللغة» (10) وقد أصبح النقاد ينظرون إلى الأدب من زاوية جمالية تعطي الاعتبار الأول للنص، فهم يرون أن النص الأدبي قيمة في ذاته بل هو مجموعة قيم جمالية وفنية وعلى الدارس الناقد أن يستقصيها ويستخلصها.

ولقد تبين لرواد الدراسات اللغوية والأدبية في هذا القرن أن الأسلوب الأدبي ينبغي أن يكون علما قائما بذاته يستنير به الناقد، وهو يحلل العمل الأدبي بحيث يتوصل لذلك بالظواهر اللغوية والانتقادية والترتيبية وهذا انطلاقا من قاعدة أسلوبية مؤداها أن أدوات التعبير مختلفة لاختلاف أرواح الكتاب، فالكتاب يتمتع بشيء أساسي أثناء العملية الإبداعية هي الحرية التي تمكنه من تنظيم وإعادة تنظيم الكلام الفردي كلما دعت متطلبات العملية الإبداعية إلى ذلك ويتعين على الناقد الأسلوبي أن يبحث عن سر الابداع في العمل الأدبي بالبحث عن روح الكاتب وطبيعته، ومزاجه، فينطلق من النص ذاته بوصفه أداة تكشف عن السمات والخصائص التي تميز بها «كتابة» أديب ما. وذلك باعتبار أن لكل فرد تركيبه النفسي الخاص به الذي على أساسه تختلف آثاره عن غيرها، ويتميز أسلوبه عن سائر الأساليب (11).

أما الأداة التي ينبغي على الناقد أن يستعملها في دنيا عالم النص وتحسس نسج بناءه فهي اللغة، وهي اللسانيات، فهذه وتلك كفيلتان بالإجابة عن أسئلة

الشعور ويحاول الأديب أن يجد في التعبير بالأدب وسيلة لإشباع هذه الرغبة (8).

ولقد دعا كثير من الأدباء والنقاد في الغرب والعالم العربي منذ منتصف هذا القرن إلى الإفادة من هذا المنحنى النفسي في دراسة الأدب «إذ ليس هناك علم يساعد الناقد على دراسة نفسية الأديب غير علم النفس، فهو يساعده على معرفة إحساس الكاتب، لذلك فإنه من الخير للأديب أن يدرس علم النفس بوجه عام وأن يتعمق في معرفة العمليات العقلية التي لها صلة بالانتاج أو النقد الأدبي بوجه خاص. وسيجد إذ ذاك أنه يجني فوائد يمنحها له التحليل النفسي، حيث تمكنه من استكشاف أبعاد التجربة في العمل الأدبي، ويربط بين المبدع والمتلقي شريطة أن تكون هذه الإفادة بعيدة عن الميل إلى المبالغة».

غير أن بعض النقاد يعتقدون أنهم وقفوا على عيوب وقع فيها أصحاب هذا المنهج منها:

- أنها يعزل العمل الأدبي عن إطاره الاجتماعي ليضعه في مستوى واحد من الأعراض المرضية.

- وأنه يلهث وراء هدف واحد هو تأويل النصوص تأويلا رمزيا لاجبارها على الامتثال للعقد النفسية، حتى أنه يمكن القول: أن هذه الحتمية في التأويل كثيرا ما تقرر الاستنتاجات النهائية قبل البدء في التحليل (9).

غير أن تفسير الظواهر الأدبية باقحام المناهج العلمية في الأدب لم يعد يجد الحماس الذي أحدثه في القرون الماضية.

فقد اقتنع كثير من النقاد المعاصرين أن مناهج كل علم. أو كل حقل إنما تصدر عن طبيعة ذلك العلم، أو الفن، والأدب: أدق

«كيف تحدث التغيرات في النص؟» ولم طرأت تلك التغيرات؟»

والتناول اللساني للنص يكفل للناقد نهجا استقرائيا، أي يسمح له بأن يبدأ بالجزء وينتهي إلى الكل. هذا الكل كلما اتسع مجاله كان أحق بالتأمل وأدعى إلى الاستنتاج ولذلك يتبين للقارئ ما يبرر اهتمامه بأسلوب الكاتب وما يلاحظه من توتر، أو عدول «فإن صادف أن لاحظنا تواتر هذه الشواهد اللغوية في النص، سهل علينا إدراك القاسم المشترك بينهما، وربطها بالخصائص التركيبية للنص وبطريقة إخراجها» (12).

ومادام الأسلوب «بمفهومه الحديث عطاء لغويا قوامه شبكة متداخلة من العلوم اللسانية واللغوية والبلاغة القديمة منها والمستحدثة فإننا سنعرض لطائفة من هذه العلوم ولنقف على مجالات توظيفها في الأعمال الأدبية فالدراسات النحوية البلاغية تضطلع بمهمة مراقبة الأدوات التجميلية التي يعتمد عليها الشعراء والكتاب للتأثير في القارئ كما تساعد القارئ على الإجابة على أسئلة مثل :

- ما هي القوالب النمطية لاختيار الكاتب من حيث المفردات والعبارات وما مدى توخي معاني النحو على حساب الأغراض المراد تبليغها ما الذي تصفيه لغة الكاتب على البعد الدلالي والايحائي للنص ولقد أدرك عبدالقاهر الجرجاني ذلك وأوصى به حيث يقول: «إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله، لم تكن اضافتنا له من حيث هو كلم، أو رصاع لغة» (13)، ولكنه من حيث هو صنعة فنية انتجها كاتب مبدع حسب رؤاه الفنية الجمالية، ومفتاح سر الصنعة يكمن فيها تسعفنا به علوم اللغة من قواعد،

لمعرفة تكوين الجملة ومدى انسجامها وترابطها في فقرات حيث يتفاوت الكتاب في بناء التراكيب وتلوينها بأدوات الربط والفصل والوصل والوقف وضروب الحذف على نحو ما سنعرض له بعد حين ولكن يجب ألا يغيب عن ذهن الدارس الفاحص أمور أساسية أهمها :

- أن سبب العيب في سوء العبارة عيب في سوء تكوينها النحوي.

- قد تكون العبارة صحيحة التركيب النحوي ولكنها مع ذلك قيمة مستغلقة على القارئ.

- ظاهر التصرف التركيبي وفق النظام العام : اللغة ظاهرة أسلوبية لها وجوه مختلفة ليس لها قواعد تضبطها، لأنها تتم في عمق التركيب الكلامي قبل الأداء اللغوي أي قبل أن تحقق الصورة النهائية للأسلوب.

غير أن الدراسات الأسلوبية لا تكتفي باستقصاء العلاقات المتفاعلة المتبادلة بين مكونات النص الأدبي، لأنها تقف أيضا على التعقيدات التي تحدثها الشبكة السياقية المحيطة بالنص، فالنص الأدبي ما هو إلا تنويع لغوي مرتبط بالسياق. ويتحدد السياق بأشكال وطرق مختلفة، ونحن نجتزئ بعرض أهم السياقات التي حددها النقاد المعاصرون.

١. السياق الصوتي الوظيفي؛

فلقد أدرك العرب منذ القديم القيمة التعبيرية للفونيم وقدرته على تصوير الكلمة بفضل ما يوحى به صوته، من ذلك : الحفيف والأنين، والخضم للأكل الرطب والقضم للصلب اليابس، حيث اختاروا الخاء لرخاوتها للرطب والقاف لصلابتها لليابس ولقد أظهرت الدراسات الصوتية المعاصرة دور الفونيمات في تلوين النص بألوان جمالية، وفي توجيهه

عذاب حميم، ذق أنك أنت العزيز الكريم». ويساير علماء اللغة المحدثون قول ابن القيم السابق، فهم يرون أن الجملة في النص لا تفهم في ذاتها فحسب وإنما تساهم الجملة الأخرى في فهمها. وهذا يبين أن الجملة وحدها لا تستطيع أن تحدد المعنى أو توضحه وإنما تحدد المعنى أيضا من خلال التأليف الكلي للنص. وانطلاقا من هذا المفهوم الواسع للتركيب اللغوي ظهر اتجاه جديد في دراسة النص عرف باسم لسانيات النص: -Linguistique Textuelle وهو اتجاه يعتبر أن النص هو الوحدة التي يجب أن ينطلق منها التحليل اللساني والدراسة النقدية (17).

3 - سياق الموقف، الملابس المحيطة أو المقام:

وهو سياق يحرص الأسلوبيون على أخذه بالاعتبار لأن النص في رأيهم ما هو إلا وليد تفاعلات شخصية واجتماعية وأدبية معقدة، وعلى الناقد أن يستحضر كل الملابس ليتضمن من تحديد موقع النص بحيث ينبغي أن يتقصد الناقد شخصية النص بكل ملابسها وأجوائها (18).

فعندما يدعو شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا جنود فرنسا إلى التفرغ في جبال الجزائر والتمتع بمناظرها وتفيؤ ظلالها، حيث يقول:

زوروا هناك - مكرمين - خطوطها
وتسلقوا مفسحين جبالها
وتوزعوا بسهولة وشعابها
وتفيؤوا متنعمين ظلالها
فإن القرائن المصاحبة لهذا القول الشعري (كون القصيدة قيلت أثناء الثورة التحريرية وكون الشاعر من أشد مقاومي

توجيهات دلالية مختلفة. ولقد أيد اللغوي همبلت HUMBONT رأي القدماء السالف الذكر وكان يرى: «أن اللغة تدل على الأشياء بالأصوات، وتترك انطبعا في الأذن مماثلاً للتأثير الذي تتركه الأشياء على العقل (14). ومن تبعات هذه الاقتراحات أننا نستطيع استخدامهما في البرهنة على أن العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية دائماً كما ذهب إلى ذلك فرديناند دي سوسير FERDINAND DE SAUSSUR إذ يمكن أن يوحى صوت الدال بمعناه. وكثيرا ما يوظف الشعراء الصوت للتأثير على المعنى، واعطائه بعداً دلالياً إضافياً.

2 - علاقة النص بالوحدات النصية القريبة منه:

حيث نجد أن الدلالة الراهنة للنص تخضع للتوجهات الدلالية للمركبات المجاورة لها يقول ابن القيم وهو يشرح قوله تعالى: «ذق إنك أنت العزيز الكريم» (15): «السياق يرشد إلى تعيين المحمل، وتعيين المحتمل، والقطع بعدم احتمال غير المواد، وتقييد المطلق وتنوع الدلالة وهذا من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم، فمن أهمله أغلط في نظره وغلط في مناظرته. فانظروا إلى قوله تعالى: «ذق إنك أنت العزيز الكريم» كيف تجد سياقه يدل على أنه الدليل الحقيقير (16)، حيث جاءت هذه الآية في سياق لا يوحى بالعزة ولا بالكرامة، وإنما هي ألوان من العذاب والمعاناة. والآيات التي سبقت هذه الآية والتي صنعت هذا السياق هي قوله تعالى: «أن شجرة الزقوم طعام الأثيم كالمهل تغلى في البطون كغلي الحميم. خذوه فاعتلوه إلى سواد الجحيم. ثم صبوا فوق رأسه من

والباطنة ثانيا.

لأن العمل الأدبي ما هو إلا صنيع لغة من لغة. ثم ما يميز الأدبية عن غيرها من النصوص كائن في النصوص نفسها، لا فيما يمهدها من عوامل ولا دخل للأفكار المسبقة عند مقارنة العمل الأدبي، فعلى سبيل المثال لوحظ أن الكاتب الفرنسي البير كامو ALBERT CAMYUS من فرنسيي الجزائر قبل الاستقلال على الرغم مما عرف عنه من أنه كاتب ذو نزعة إنسانية، وعلى الرغم من مناهضته الظاهرية للاستعمار الفرنسي، وحصوله على جائزة نوبل للآداب، فإن استنطاق أعماله الأدبية أدى إلى استنتاجات مثيرة أهمها أنه كان متعاطفا مع القضية الجزائرية من موقع مواطن فرنسي توجد بينه وبين المواطنين الجزائريين حواجز نفسية ودينية واجتماعية وعرقية.

فلقد رصد أحد النقاد كل أعماله الأدبية فوجد أنه لم يذكر مرة واحدة كلمة جزائر أو جزائري أو حتى اسما من أسماء المواطنين الجزائريين (أحمد، مصطفى.... الخ) فإنه وعلى الرغم من أن معظم شخصيات رواياته كانوا جزائريين فإنه جمعهم ووضعهم تحت اسم واحد وصفه واحدة، وعرق واحد هو كلمة «عربي» (20). وهذه نماذج من بعض أعماله:

١ - من رواية الغريب:

- رأيت جماعة عرب
- صرح لي ريموند بأن العرب لم يكونوا يعرفوننا.

- قلت بأني قتلت عربيا.

٢ - من رواية المرأة «الخائنة».

- نادى مارسيل شابا عربيا.

- لاحظت وجود عربيين.

- نادت على الحمال الصغير (وهو

جزائري، عربي في عرف كامو).

الاستعمار الفرنسي، وجبال الجزائر المنيع بطبيعتها المحصنة بثوارها) تجعلنا نعكس معاني هذه الكلمات فيصبح التفيؤ احتراقا والتمتع معاناة والظلال سعيرا أو التكريم مقاومة وبالطريقة نفسها ينبغي فهم قوله تعالى:

ويل يومئذ للمكذبين انطلقوا إلى ما كنتم به تكذبون انطلقوا إلى ظل ذي ثلاث شعب لا ظليل ولا يغني من اللهب، حيث المراد بالظل في هذا السياق هو لهب جهنم وإنما استعملت كلمة ظل هنا على سبيل التهكم على نحو ما رأينا في الأمثلة السابقة.

4. علامات الوقف وطريقة الكتابة:

فلقد أصبحت هذه العلامات تستعمل استعمالا دلالية وأسلوبية وتستغل في تشكيل الشعر العربي العالمي على السواء. مثل تباعد الكلمات والحروف وتقطيعها (19)، ولقد أدرك علماء القراءات أهمية هذه العلامات عندما وضعوا الضوابط والعلامات المختلفة حفاظا على سلامة معاني القرآن الكريم.

5. اللهجة أو اللغة:

فعبارة مثل: «تفضل مع السلامة.... (في سياق معين) قد تعني طرد شخص في رواية كاتب من مصر الشقيقة ولا تعني المجاملة».

وقائمة هذه المؤشرات الأسلوبية ليست نهائية. وإنما نعتقد أننا تعرضنا لما هو أكثر أهمية وتداولاً بين النقاد على الأقل. ولعلنا نلاحظ أنه من حسنات هذا المنتج أنه يعطي الاعتبار الأول للمنتج الأدبي من حيث بناؤه وجمالياته فهو منهج لا يستجوب الأديب المنتج وإنما يسائل النصوص الأدبية عن مدى اقترابها من الأدبية أولا. وعن دلالتها الظاهرة

وقرائن أخرى لا يتسع المقام
لعرضها(21).

غير أن حرص البنيويين على أن يكون
النص الأدبي مقصودا لذاته كان حرصا
نسبيا فيه من الاحتراز أكثر مما فيه من
الإطلاق، إذ أنهم لم يستطيعوا (ولن
يستطيعوا) أن يجردوا مناهجهم من
العناصر الاجتماعية والنفسية، لأن
الأفراد وخصوصا الأديب «لا يستطيع أن
يقرر علاقاته إلا بالمجتمع وفيه ومن ثم
فإن وعيه الفني ليس سوى تجسد للوعي
السياسي ومحصلة في صراعه، أو عناقه
للواقع التاريخي والاجتماعي».

بعد، فإنه وأن بدت لنا المناهج المتعددة
متباينة، فإن عوامل الإئتلاف والاتفاق
تجعلها تتحرك في مجال واحد، وتتحرك
في اتجاه أهداف مقاربة.

ونحن نعتقد أن الناقد الجاد الجدير بهذه
التسمية هو من يتزود بالمعارف الإنسانية
ليغوص في أعماق النص، وهو يختزن في
ذهنه خلاصة الفكر العالمي ونتائج التجارب
الإنسانية والأدبية على مر العصور.

لقد كان امام بطل قصة كامو خيارات
كثيرة لتسمية ضحيته في قصة الغريب
من ذلك مثلا:

قتلت

رجلا

جزائريا

شخصا

شابا

شيخا

إن طبيعة هذه الجملة المكونة من الفعل
«قتل» ومن المفعول به «عربي» يوحي
بصورة تلازمية نظرة «الفرنسي» إلى
العربي مع ما تتضمنه كلمة «فرنسي»
«عربي» من شحنات دلالية ولعل القارئ
الكريم قد أدرك كيف أتاح لنا هذا المنهج
الكشف بواسطة التحليل الأسلوبي عن
خلفيات النص التي لا تظهر على السطح
دون هذا التحليل، وقراءة أعمال البير
كامو بهذا المنهج بينت أن ما نعرفه عن
كامو؛ حياته، اتجاهاته، ميوله السياسية،
أقواله، شيء، وأن ما تقوله أعماله الأدبية
شيء آخر مختلف، أكدته وسائل الإعلام

الهوامش:

نجيب محمود... / محمد حافظ ذياب.

6- يراجع

Convergence critique - Christian
Achour - Simon Rezzoug office
des publications Universitaires -
Alger. P.115 - 120.

7- المرجع السابق وينظر:

Rennée Balibar: Le. Français fic-
tif..P.268 - ette 1974.269 Hach.
ette.

8 - الأدب والمجتمع محمد كمال الدين
علي يوسف، ص: 74. الدار القومية للنشر

1 - الموشح للمرزباني، ص: 46- تحقيق
علي محمد البجاولي، مصر 1956.

2 - النقد المنهجي عند العرب، د/ محمد
مندور، ص: 17. دار النهضة مصر
الطباعة والنشر- القاهرة 1969.

3 - نظرية اللغة في النقد العربي، د/
عبد الحكيم راضي، ص: 10 وما بعدها،
مكتبة الخانجي - مصر 1980.

4 - النقد المنهجي عند العرب، ص: 47.

5 - يراجع العدد الأول من مجلة فصول
القاهرة 1983 خصوصا ما كتبه د/ زكي

16 - بدائع الفوائد ابن القيم الجوزية،

ص: 1154 مكتبة.

17 - سيمائية النص الأدبي أنور
المرتجي، مطبعة افريقيا الدار البيضاء
1987.

18 - فصول مقالة. د/ صلاح فضل،
علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة العدد
السابق.

19 - راجع اللغة والإبداع الأدبي محمد
العيد، ص: 30 وما بعدها دار الفكر
للدراسات والنشر والتوزيع، ص: 1989 -
القاهرة.

20. Le dit et le non dit a propos
desl'Algeriechez Albert Camus -
P.80-81 Office des publications
Universitaires Tayeb Bougerra -
Agler.

21 - عندما سئل ألبير كامو عن رأيه في
استقلال الجزائر أجاب: «إني أؤمن
بالعدالة ولكنني سأدافع عن أمتي قبل أن
أدافع عن العدالة».

القاهرة 1962.

9 - الفكر الفرويدي وأثره في النقد
العربي. د/ نجلي عبدالله، دكتوراه دولة -
جامعة الجزائر 1990.

10 - معالم النقد العربي الحديث، د/
عبدالكريم الاشتري، ص: 209 وما بعدها
ط: 1، 1974 - دمشق.

11 - ينظر مجلة فصول، العدد الأول 1984،
القاهرة - مقالة الأسلوبية الذاتية أو النشئية
عبدالله حوله ومقالة، د/ صلاح فضل علم
الأسلوب وأصالته بعلم اللغة العربي.

12 - ينظر مقالة الأسلوبية الذاتية
والنشئية السابقة.

13 - دلائل الإعجاز للإمام عبدالقاهر
الجرجاني، ص: 44 تحقيق محمد رشيد
رضا - بيروت 1981.

14 - راجع كتاب الموارد، دراسات في
اللغة، ص: 61 وما بعدها وزارة الثقافة
والإعلام - بغداد 1986.

15 - سورة الدخان - الآية: 49.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

المرجعية الإسلامية في بناء الاصطلاح النقدي

د.د.
عبد الرزاق
بال

شعبة اللغة
العربية
وآدابها

اصطلاح «سرقة» نموذجاً



ARCHIVE

١- مدخل منهجي:
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

لقد كثر الحديث في العقود الأخيرة عن المنهج وعلاقته بالعلوم، وعن ضرورة التكامل بين مناهج العلوم. ولا شك أن تزايد الاهتمام بقضية معينة يقتضي أحد أمرين: إما أنها مغيبة، وبالتالي يجب استحضارها وبعثها. وإما أنها تعاني أزمة وقصوراً، فيجب من ثم التصدي لأسباب هذه الأزمة من أجل اقتلاعها، ولأسباب هذا القصور من أجل التصحيح والاستمرار والتواصل.

وإذا كان تزايد الاهتمام بموضوع تكامل المناهج في مجال المعرفة العربية لا يعني أنه مفقود أو مغيب في تفكيرنا، فالراجح أنه يعيش أزمة حادة بسبب ما آل إليه تصورنا للمعرفة حين تعاضم القول بالتخصص، والتخصص داخل التخصص حتى لتجد الباحث منا مغلقاً في دراسة جزئية في علم من العلوم لا يفتح على ما سواها من كليات العلوم. متناسياً بذلك أن تلك الجزئية لا يمكن فهمها إلا ضمن سياق تكامل المعارف والعلوم.

الصياغة النظرية لقواعده بثلاث مراحل أساسية هي: المرحلة الوصفية فالمرحلة التجريبية وأخيرا المرحلة الاستنباطية» (6).

✽ مبدأ التراجع الزمني المعرفي Lar-ecurrence epistemologique
إن التدرج في المراحل يجعلنا نتقبل فكرة التحول الضروري داخل العلم عن طريق ربط ماضي المعرفة بحاضرها. باعتبار أن تاريخ العلم هو تاريخ تراجع دائم ومستمر إلى الماضي يسترشد به في بناء الحاضر.

وإذا سلمنا بأن الاستمولوجيا تمد جسور التعاون مع العلوم الإنسانية المختلفة (7)، فإن هذه العناصر التي تحكم العلوم الحققة لا يمكن للعلوم الإنسانية أن تشذ عنها وبخاصة أن طبيعة الحدود Frontiers بين الخطابات المشكلة لها جد رهيفة، مما يسمح بتبادل الأثر والتأثير ويجعل إمكانية استثمار هذه العناصر أمرا ممكنا وسهلا للغاية.

٢- المظهر العام للمرجعية الإسلامية في الخطاب النقدي:

يعتبر الخطاب النقدي واحدا من المجالات المعرفية التي صب فيها العلماء العرب أكبر جهودهم. ويجمع الدارسون أن بدايته ارتبطت بملاحظات كان يصدرها الناقد معتمدا في ذلك ذوقه الخاص وانطباعاته الشخصية. وإذا ما تجاوز ذلك إلى نقد موضوعي، فلا تعدو أن تكون مرجعيته في صياغة الحكم النقدي، عناصر البيئة والطبيعة بكل مكوناتها.

ولم يصل الخطاب النقدي مرحلة النضج والاكتمال إلا بعد أن أصبح

لقد أثارت ورقة الندوة نقطتين أساسيتين:

أولاهما: أنها صنفت العلوم صنفين: علوم إسلامية، علوم إنسانية. وهي بذلك تستعير تصنيفات تراثية عربية قديمة كتقسيم الغزالي للعلوم إلى شرعية وغير شرعية (1). وتصنيف ابن خلدون الذي ميز بين علوم حكمية فلسفية وعلوم عقلية وضعية (2).

ثانيهما: إيمانها ودعوتها إلى ضرورة تكامل المناهج بين العلوم. وهي بذلك تسعى - وهو سعي محمود - لاسترجاع تاريخ مجيد كان يحترم الفكر الموسوعي القائم على النسق المنهجي نظرا لإيمانه الراسخ أن النص القرآني محور كل العلوم والمعارف «وكل العلوم منتزعة من القرآن، وإلا فليس لها برهان» (3).

انطلاقا من هذه الحقيقة سنحاول أن نبحث في موضوعنا، باعتماد بعض المقولات المركزية في مجال الاستمولوجيا التكوينية باعتبارها «الدراسة التي يتم الانتقال فيها من المعارف الأدنى إلى المعارف الأعلى» (4) مركزين في ذلك على العناصر الآتية:

✽ مبدأ الاستعارة بين العلوم، ذلك أن العلم شأن باقي الظواهر، كائن حي لا يمكن أن يولد من فراغ وإنما يحتاج «في بدايته الأولى إلى استعارة مفاهيم ومناهج العلوم السابقة عليه من أجل ارساء قواعده وصياغة نظريته» (5).

✽ مبدأ النشوء والارتقاء والتطور، ذلك أن أية ظاهرة علمية لا يمكن أن تولد مكتملة ناضجة، بل لابد لها من مراحل: النشوء والارتقاء والتطور. مع ما يطبع كل مرحلة من خصوصيات. «إن العلم يمر منذ نشأته وحتى وصوله إلى مرحلة

الاستعارة منتهاها حين وجدنا مبدأ النية بثقله التشريعي عنصرا أساسيا في حد الشعر وبنيته عند ابن رشيق القيرواني في قوله الشهير: «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء هي اللفظ والمعنى والوزن والقافية. فهذا هو حد الشعر لأن من الكلام موزونا مقفي، وليس بشعر، لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم وغير ذلك مما لم يطلق عليه بأنه شعر» (9).

٣- المرجعية الإسلامية في بناء اصطلاح السرقعة الأدبية.

إن مقدمة كل علم وكل خطاب هي أن يعقل ذاته، ولكي يعقل ذاته لا بد من تحديد ماهيته ولا سبيل إلى ذلك ما لم يحدد جهاز مصطلحاته «فلكي يتأتى الوصول إلى نتائج إيجابية في البحث العلمي لا بد من تحديد مفهومات الألفاظ والإصطلاحات لأن هذا التحديد هو المنطلق الأول للتفكير العلمي وبدونه لا يمكن أن يتم تفاهم وتجاوب وبدونه أيضا يستحيل تحقيق الأهداف المتوخاة» (10) غير أن تطور الدراسات الاصطلاحية يقتضي عدم الوقوف عند حدود الاصطلاح بل لا بد من تجاوز ذلك إلى بحث أصوله لأن «الاقتصار على معرفة المصطلح قصور، والاضراب عن تعرف أصول الصنعة ضعف همة وفطور... وقد ثبت في العقول أن البناء لا يقوم على غير أساس والفرع لا ينبت إلا على أصل والثمر لا يجتنى من غير غراس» (11). إنها بعبارة أخرى دعوة إلى اركيولوجيا المصطلح التي تهتم أولا وقبل كل شيء بلحظتين أساسيتين في حياة المصطلح: لحظة الميلاد، ولحظة استئناف الحياة. والأسئلة الأساسية

هامش الانطباعات الشخصية والذوقية يتقلص أمام هامش النقد الموضوعي، وذلك بفضل اكتمال العلوم واستفادته منها باعتبارها القاعدة التي شكلت الروافد الأساسية في قيامه. وفي ذلك ما يفسر فشل الدعوة المعاصرة إلى استقلالية النقد «كلما ازدادت الدعوة إلى استقلالية النقد في هذا العصر ازدادت من الناحية العلمية علاقة النقد بفروع المعرفة الأخرى وتطوراتها الحديثة مثل علم النفس وعلم الجمال والفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع وحتى البيولوجيا، مما يوحي بالتعارض مع فكرة الاستقلال» (8).

فلم يكن الخطاب النقدي حكرا على المختصين فقط - وإن كان مفضلا - بل لقد ساهمت فيه فعاليات فكرية متنوعة امتدت من الأصمعي اللغوي، مروا بابن قتيبة الفقيه السني، والجاحظ المعتزلي، وعبد العزيز الجرجاني القاضي، والفارابي الفيلسوف، وابن سينا الطبيب والفيلسوف... إلخ. ولا شك أن هؤلاء الاعلام وغيرهم باختلاف مشاربهم الثقافية كانت تشغلهم - من بين ما كان يشغلهم - قضايا إنتاج النص الأدبي ودلالاته. ولما لم تسعفهم أدواتهم في تلبية طموحهم، استندوا إلى علوم القرآن والحديث، وكان طبيعيا أن يستعيروا كثيرا من آليات هذين النصين في مقارنة النص الأدبي. ومن ثم شيدت الملامح الأولى للعلاقة بين آليات دراسة النص المعجز ونص الحديث من جهة والنص الأدبي من جهة ثانية، وقد تجلت مظاهر هذه العلاقة في استعارة النقاد والأدباء مبدأ الأخبار والرواية والسماع ومبدأ الإسناد ومبدأ الطبقة وغيرها كثير، حتى لقد بلغت

التي يجب أن توجه البحث حول اللحظتين معا هي.. أسئلة من النوع التالي: ما هي الشروط التي تحكم في ميلاد مصطلح ما؟ ما هي المرجعية التي يستند إليها هذا المصطلح؟ هل هو مصطلح فريد أم أنه جزء من جهاز مفاهيمي معين؟ وإذا كان جزءا من جهاز مفاهيمي خاص فما هو النموذج الذي يستوحى هذا الجهاز؟ ثم متى يصبح المصطلح قابلا، أو غير قابل لاستئناس حياة جديدة للرفع إلى درجة أعلى في الاصطلاح؟ وما هي الشروط التي تسمح بذلك؟» (12).

لقد ارتبطت ولادة الاصطلاح النقدي ببداية العملية النقدية بشكل عام، إذ لا يعقل أن يخلو النقد في بدايته من وجود اصطلاحات تعبر عن تصورات النقاد والأدباء والشعراء وعن موقفهم من الظواهر والقضايا التي كانت تشغل تفكيرهم. لكن، من باب الموضوعية، يجب الإقرار بأن هذا الوعي الإصطلاحي الأول لم يكن جهازا مفاهيميا مفكرا فيه. بل اتفق - بحكم معطيات بيئية وأخرى حضارية وتكوينية - أن لا يعبأوا باصطلاحات محددة الدلالة والمقصد كما وجدنا، على سبيل المثال لا الحصر - في استعمال لفظة «إغارة» و«سرقة» في شعر طرفة وحسان. فقال الأول:

ولا أغير على الأشعار أسرقها

عنها غنيت وشر الناس من سرقا

وقال الثاني:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا

إذ لا يخالط شعرهم شعري

صحيح أن الشاعرين يوظفان اصطلاحين دقيقين في استعمالهما، وصحيح أيضا أنهما كانا يصدران عن مرجعية أخلاقية، لكنها أخلاقيات

الأعراف الاجتماعية على إطلاقها، تلك التي تدم بالفطرة الاعتداء على أملاك الغير مادية كانت أم معنوية. وتلك في اعتقادنا لحظة الميلاد الأولى التي كانت ناقصة بطبيعتها. ولم تستكمل كينونتها إلا مع نموها في حوض المرجعية الإسلامية، بعد أن استعارت تصوراتها العامة في تقنين مفاهيم السرقة وتمييز أصنافها وأشكالها. «إن موضوع السرقة موضوع طارئ على النقد الجاهلي الموروث وأن اكتشاف هذا الضرب من النقد كان بسبب إثارة الإسلام لمفهوم السرقة الجزائية وأن معاني السرقة والابتزاز قد اختلطت بمعاني الغزو والبطولة والفروسية. وقد وضع الإسلام حدا لكل هذا الشذوذ الاجتماعي والارتباك في المفاهيم.

وحرما تحريما مطلقا سرقة الغير وعاقب على السرقة بالقطع» (13) وتلك - إذن - هي مرحلة استئناس الحياة بعد اكتمال الخلقة واستوائها. ولاشك أن هذه المرحلة الثانية هي التي تركت أثرها القوي في بناء مفهوم السرقة الأدبية سواء من حيث: تنوع الاصطلاح وتعريفه أو من حيث الحكم العام. أو من حيث الأحكام الاستثنائية.

١- من حيث تنوع الاصطلاح وتعريفه:

تعتبر الآية الأربعون من سورة المائدة المرجع الأساسي في بناء المنظور الإسلامي في ذم السرقة وتحديد عقوبتها: «والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا نكالا من الله. والله عزيز حكيم». وإذا كانت الآية مرسلة على سبيل الإطلاق والتعميم فقد حددت السنة النبوية الشريفة مستويات عدة في السرقة اختلفت معها أساليب

العقاب لاختلاف الملابسات. فميزت بين الاختلاس والانتهاب والخيانة، وقد جمع حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم هذه الأصناف وأحكامها فقال: «ليس على المنتهب ولا على المختلس ولا على الخائن قطع» (14) وفي هذا دليل على أن السارق غير المختلس وغير الخائن وغير المنتهب... إلخ.

وإلى هذا التمييز ذهبت معاجم اللغة وقواميسها، فهي وإن أجمعت على أن السرقة هي أخذ شيء في خفاء وستر (15) فإن بعضها حرص على تمييز أصناف السرقة كما في لسان ابن منظور «السارق عند العرب من جاء مستترا إلى حرز فأخذ ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب ومحترس، فإن منع مما في يده فهو غاصب» (16) أو كما في تعريفات الجرجاني: «السرقة في اللغة أخذ الشيء من الغير على وجه الخفية، وفي الشريعة في حد القطع: أخذ مكاف خفية قدر عشرة دراهم مضروبة بحرمة مكان أو حافظ بلا شبهة. فإن كانت قيمة المسروق أقل من عشرة مضروبة لا يكون سرقة» (17).

وإلى هذا ذهب الفقهاء كذلك في تمييزهم بين أصناف عديدة من السرقة. فهذا ابن جزي مثلاً يرى أن أخذ أموال الناس بالباطل على عشرة أوجه كلها حرام والحكم فيها مختلف وهذه الأنواع هي: الحرابة والغصب والسرقة والاختلاس والخيانة والإذلال والفجور في الخصام بانكار الحق أو دعوى الباطل والقمار والرشوة والغش والخلابة في البيوع (18). ونجد في فقه السنة شرحاً لبعض هذه الأصناف فالخائن هو «الذي يأخذ المال ويظهر النصح للمالك...

والمنتهب هو الذي يأخذ المال غصباً مع المجاهرة والاعتماد على القوة... والمختلس هو من يخطف المال جهراً ويهرب» (19).

إن الوعي باختلاف الاصطلاحات باختلاف فعل الأخذ أو السرقة ووعي ماثل في منظور الأدباء والنقاد كذلك فنجدهم يميزون كالتشريع بين مستويات في السرقة فالمغير غير المغتصب وغير المختلس... وهلم جرا. يعرف ابن رشيق الإغارة بقوله: «أن يصنع الشاعر بيتاً أو يخترع معنى مليحاً فيتناوله من هو أعظم منه ذكراً وأبعد صوتاً، فيروي له دون قائله كما فعل الفرزدق بجميل وقد سمعه ينشد:

**ترى الناس ما سرنا يسironا خلفنا
وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا**

* *

فقال له: متى كان الملك في بني عذرة؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرهما فغلب الفرزدق على البيت ولم يتركه جميل ولا أسقطه من شعره» (20) فترى أن محاولة المغير باءت بالفشل لأن صاحب البيت الحقيقي لم يتنازل عن حقه في ملكية البيت الشعري. على عكس اصطلاح الغصب الذي يتنازل فيه المالك الحقيقي عن ملكه كما نجد في صنيع الفرزدق بالشمردل اليربوعي حين قال:

**«فما بين من لم يعط سمعا وطاعة
وبين تميم غير حرز الحلاقم**

* *

فقال له الفرزدق: والله، لتدعنه، أو لتدعن عرضك، فقال: خذه لا بارك الله لك فيه» (21). أما المختلس في عرف النقاد فهو من حول المعنى من نسيب إلى مديح أو فخر أو هجاء أو من أحدهما إلى الآخر ويسمى أيضاً نقل المعنى (22) وهو أمر مستحسن ولا عيب فيه.

٢- من حيث الحكم العام:

ونعني به الإجماع في ذم فعل السرقة فالسارق مذموم - لا محالة - في الشريعة الإسلامية بنص القرآن والأحاديث النبوية الشريفة. ولعل نظرة في بعض المواطن التي ورد فيها لفظ «سرقة» في القرآن الكريم كفيلة بأن توقفنا على دلالة التنفير. فقد جاء مثلاً على لسان إخوة يوسف قولهم «قالوا إن يسرق فقد سرق أخ له من قبل فأسرها يوسف في نفسه ولم يبدها لهم قال: أنتم شر مكانا والله أعلم بما تصفون» (23) فقد اغتاض يوسف عليه السلام واحتقن من افتراء الإخوة السرقة على أخويهما البريئين. ثم انظر في شروط قبولبيعة المؤمنين في قوله تعالى لرسوله الكريم: «يا أيها النبي إذا جاءك المؤمنات يبأيعنك على أن لا يشركن بالله شيئاً ولا يسرقن ولا يزنين ولا يقتلن أولادهن ولا يأتين ببهتان يفتريه بين أيديهن وأرجلهن ولا يعصينك في معروف فبأيعهن واستغفر لهن إن الله غفور رحيم» (24) ترأله عز وجل ذكر السرقة إلى جانب الكبائر الأخرى كالشرك بالله والقتل والعصيان وربط قبول البيعة بعدم اقرار هذه الكبائر ومن ضمنها السرقة، دليل على قمة التنفير والمقت.

وقد ذمت السنة النبوية الشريفة فعل السرقة، وجعلت مرتكبه ملعوناً بنص الحديث: «لعن الله السارق يسرق البيضة فتقطع يده ويسرق الحبل فتقطع يده» (25). وقد شددت من هول الفعل إذا وقع على القريب مثلاً في الجار لحرمة فقال عليه الصلاة والسلام: «... ولئن يسرق الرجل من عشرة أبيات أيسر من أن يسرق من بيت جاره» (26).

ولم تخرج نظرة الأدباء والنقاد عن

هذا التصور. فالشعراء ينفرون من السرقة وينزهون أشعارهم عنها. والنقاد يزدرون فعل السرقة وينظرون إليه نظرة قدحية، وقد نعت القاضي الجرجاني السرقة بأنها داء وعيب قديم «والسرق - أيك الله - داء قديم وعيب عتيق» (27) بل لقد ذهب كثير من النقاد إلى اتخاذها سلاحاً يشهره في وجه كبار الشعراء حينما عجزت آلياتهم النقدية. فالأمدي - مثلاً - يصرح بأنه ما كان ليهتم بسرقة أبي تمام لمعاني الشعراء لولا أن أصحابه ادعوا أنه سابق وأصل في الابتداء والاختراع: «وكان ينبغي أن لا أنكر السرقات فيما أخرجه من مساوئ هذين الشاعرين، لأنني قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين إذ كان هذا باباً ما تعرف منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق، وأنه أصل في الابتداء والاختراع» فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس...» (28) أما الحاتمي وابن وكيع فلم يحملها على التعسف والتحمل في إخراج سرقات المتنبي، دون اعتماد قاعدة مضبوطة وثابتة، غير التعصب والتحامل والحد الدفين له، ولم يجدوا ما ينالان به شاعرية المتنبي غير اتهامه بالسرقة. دون أن ينسبنا ذلك أنهما كانا مسخرين من جهات حاكمة.

٣- من حيث الأحكام الاستثنائية:

وبيان القول في ذلك أن لكل قاعدة استثناء والخطاب النقدي برغم ما تبيناه فيه من نظرة قدحية لفهوم السرقة، إلا أنه سرعان ما انتبه إلى ضرورة التمييز بين اصطلاحات تدم الفعل كالادعاء، والإغارة، والغصب والمسخ. وبين

ذكرت حالات تعثرها بعض موانع إقامة الحد لعدم توفر الشروط الموجبة للقطع، وبذلك يصير فعل الأخذ أقل ازدرأ مما وجدناه في قاعدة الحكم العام. ومن الحالات التي رصدتها الأحاديث النبوية الشريفة في هذا الإطار:

1- حالة السارق الجائع ودليل ذلك ما رواه أبو بشر بن عباد بن شرحبيل حين قال: «أصابني سنة، فدخلت حائطا من حيطان المدينة، ففركت سنبلأ فأكلت، وحملت في ثوبي، فجاء صاحبه فضربني، وأخذ ثوبي، فأثيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقال له: «ما علمته إذ كان جاهلا، ولا أطعمته إذ كان ساغبا أو جائعا» وأمره، فرد علي ثوبي، وأعطاني وسقا أو نصف وسق من طعام» (33).

2- حالة السارق الضيف: ودليله قوله عليه الصلاة والسلام: «أيما ضيف نزل يقوم، فأصبح الضيف محروما، فله أن يأخذ بقدر قراه، ولا حرج عليه» (34).

3- حالة السارق أقل من النصاب وتجمع كل المذاهب الفقهية على عدم إقامة الحد فيه وإن اختلفت في مقدار النصاب (35) والثابت أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قد حدد النصاب في ربع دينار فأكثر لقوله عليه السلام: «تقطع يد السارق في ربع دينار فصاعدا» (36).

هذه إذن مقاربة أولى لبعض ملامح المرجعية الإسلامية في بناء اصطلاح السرقة الأدبية. ولم يكن الوصول إلى تحكيم هذه المرجعية مجرد مصادفة عجيبة أو محاولة اسقاطية، بل نتيجة موضوعية لتطبيق قاعدة مبدأ الاستعارة بين العلوم والمعارف. نرجو بذلك أن تكون هذه المقاربة قد وضعتنا في صلب محور هذه الندوة.. وشكرا.

اصطلاحات لا ترى الفعل مشينا مذموما كالأستعانة، والأخذ، والاقتباس، والتضمين، والحل، والعقد وغيرها كثير. وهذا ما سمح بإنتاج تعابير استحسانية من قبيل «السرقة الممدوحة» (29) و «لطيف السرقة» (30) و «حسن الأخذ» (31) و «أجل السرقات» (32).

لم تكن هذه النظرة المهذبة مجرد مصادفة غريبة في بناء تصورات النقاد، بل هي نتيجة لعمق في التفكير ونفاذ في الدراسة انتهيا إلى ضرورة ربط فعل الأخذ بفعل الإبداع بعد تجريد هذا الأخير مما علق به من تفسيرات أسطورية خرافية. فانتبه النقاد إلى أن المبدع مهما حاول اعتماد موهبته وفطرته في إنتاج النص، فإنه في حاجة إلى أثر سابق يؤسس عليه إبداعه. ثم إن ذاكرته ومخزونه المعرفي يسابقانه ويسهمان في إبداعه. وقديما قيل: «لولا أن الكلام يعاد لنفد القول» فكيف للنقاد أن ينعتوا الشعراء والأدباء بالسرقة إن كان ذلك حالهم في الإبداع؟!

إن هذا التحول والتطور من موقف الإزدرأ إلى موقف يبحث عن الأعذار ويلتمس تخفيف أثر التهمة - إن لم نقل رفعها - سيحيلنا - في إطار المرجعية التي تحكم التصور - على موقف التشريع الإسلامي في كيفية نظرتة إلى السرقة المادية وما أوجب لها من حد وعقوبة، وما وفر لها من هامش قاعدة الاستثناء. ولعل أول شكل من أشكال القاعدة الاستثنائية هو الذي تمثله الآية الواحدة والأربعون من سورة المائدة «فمن تاب من بعد ظلمه، وأصلح فإن الله يتوب عليه. إن الله غفور رحيم» أما ثاني أشكال القاعدة الاستثنائية فهي تلك التي رسمت حدودها الأحاديث النبوية الشريفة حين

- (1) إحياء علوم الدين: الغزالي: ت: الشحات الطحان وعبدالله المنشاوي: 30-29/1
- (2) المقدمة: ت: درويش الجويدي. ص 406.
- (3) الزركشي: البرهان في علوم القرآن: ت: أبو الفضل إبراهيم 8/
- (4) عن د. حسن عبد الحميد عبدالرحمن: المراحل الارتقائية لمنهجية الفكر العربي الإسلامي. ص 16. وينظر كذلك د. محمد وقيدى: ماهي الاستمولوجيا. 196.
- (5) ROBERT BLANCHE: L'epis-temofogie P: 40
- (6) المراحل الارتقائية لمنهجية الفكر العربي الإسلامي: 20
- (7) د. محمد وقيدى: ماهي الاستمولوجيا: 189 وما بعدها.
- (8) حسام الخطيب: «حول حدود النقد الأدبي» مجلة المعرفة» العدد 33 شباط 1983 ص 18
- (9) ابن رشيق: العمدية. ت: محمد قزقان 1/ 245.
- (10) ادريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الشعر ص 7.
- (11) القلقشندي: صبح الاعشى في صناعة الانشا: 1/ 33-34.
- (12) د. محمد عابد الجابري: «حفريات في المصطلح التراثي مقاربة أولية» مجلة «المناظرة العدد السادس. دجنبر 1993 ص 11-12.
- (13) داود سلوم: مقالات في النقد العربي: 65.
- (14) محمد ناصر الدين الألباني:
- صحيح الجامع الصغير وزيادته 2/ 952 رقم الحديث 5402.
- (15) ينظر: معجم مقاييس اللغة لابن فارس واللسان لابن منظور والقاموس المحيط للفيروز ابادي والمعجم الوسيط.
- (16) لسان العرب مادة س. ر. ق
- (17) محمد بن علي الجرجاني: التعريفات. ت: إبراهيم الأبياري. ص 156-157.
- (18) القوانين الفقهية. ص 216.
- (19) السيد سابق: فقه السنة 2/ 463. وينظر: عبدالخالق النواوي: «السرقعة في الشريعة الإسلامية والقانون الوضعي: ص 10. وينظر أحمد الخليلش: الجنائي الخاص 2/ 287 وما بعدها.
- (20) العمدية: 2/ 1033.
- (21) نفسه 1045.
- (22) نفسه 1040.
- (23) سورة «يوسف» الآية 77.
- (24) سورة «الممتحنة» الآية 12.
- (25) صحيح الجامع الصغير 2/ 908 رقم الحديث 5097.
- (26) نفسه ص 900 وهو جزء من حديث بدايته «لأن يزني الرجل بعشر نسوة، خير له من أن يزني بامرأة جاره...» رقم الحديث 5043.
- (27) الوساطة: ت. أبو الفضل إبراهيم. محمد البجاوي. ص 214.
- (28) الموازنة: ت. أحمد صقر 1/ 311 - 312.
- (29) الوساطة: 188.
- (30) أبو هلال العسكري: الصناعتين. ت: البجاوي وأبو الفضل ص 196.
- (32) العمدية: 12/ 1058.

(33) الألباني: سلسلة الأحاديث الصحيحة 5/ 270.

(34) نفسه 2/ 242. وفي حديث آخر: «إن نزلتم بقوم فأمرؤا لكم بما ينبغي للضيف فاقبلوا فإن لم يفعلوا فخذوا منهم حق الضيف الذي ينبغي لهم صحيح الجامع الصغير 1/ 303.

(35) -عبدالقادر الجزيري: الفقه على المذاهب الأربعة 5/ 157-158.

(36) -صحيح الجامع الصغير 1/ 573 رقم الحديث 2982. وفي حديث آخر: «اقطعوا في ربع الدينار ولا تقطعوا فيما هو أدنى من ذلك» 1/ 260. رقم الحديث 1181.

ملحوظة:

يمثل هذا العمل نص المداخلة التي شاركت بها في ندوة «تكامل المناهج بين العلوم الإنسانية والعلوم الإسلامية»، المنعقدة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - بني بلال بالمغرب، يومي 25 و26 فبراير 1998.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrif.com

الناقد د. محمد عبد المطلب:

الاسترجاعية.. الاستحضارية.. الاستنتاجية.. ثلاث قراءات يمكنها تأسيس نظرية نقدية عربية



ARCHIVE

<http://archivebeta.sakhrit.com>

● حوار: محمد الحمامصي

يجمع الناقد د. محمد عبد المطلب في رؤيته النقدية بين الموروث النقدي العربي والاتجاهات الحديثة في النقد الغربي، في محاولة لصياغة نظرية نقدية تتواءم مع آفاق الخطاب الإبداعي العربي.. وقد استطاع من خلال هذه الرؤية إعادة طرح البلاغة العربية مؤكداً على قدرة أدواتها مواكبة التطور الإبداعي. وهذا الحوار معه لم يكن من أجل الإبداع فقط، ولكن أيضاً من أجل النقد، حيث يكشف عن الكثير من الأسباب التي أدت ولا تزال إلى عدم وجود نظرية نقدية عربية، على الرغم من كونه أحد المشتغلين بتأسيسها، إننا نحاول معه قراءة واقع الحركتين الإبداع والنقد وما يعتمل داخلهما من قضايا، ننكأ الجراح فنضع أيدينا على النتوءات والآلام. لأنه متابع أصيل للإبداع العربي

على مستوى التفصيل الآخر، يتقبلها النص مرغما فيستحيل إلى كائن مشوه لا ندري حقيقته، ولا نشعر بخصوصيته، وكثيرا ما كنت أقرأ النص العربي فأستوعبه وأتذوقه جماليا، ثم أقرأ الدراسة التي تناولته، فيضيع مني النص أولا، ثم لا استوعب الدراسات التي دارت حوله ثانيا، وتحضرني في هذا السياق ملاحظة جزئية تشير إلى خطورة هذا الملحظ، إذ كنت أقرأ دراسة حول شعر إبراهيم ناجي لواحد من المتخصصين في النقد الحداثي، فإذا هو يتناول النص من حيث انتهاكه للإجراءات الصياغية، وكيف أن ناجيا كان يميل إلى

تقديم الصفة على موصوفها، مستفيدا في ذلك بمقولات الناقد الفرنسي «جون كوهين» من كتابه «بناء لغة الشعر»، ولم يدرك الناقد أن ما قاله كوهين عن تقديم الصفة أمر صحيح في اللغة الفرنسية، بينما غير صحيح في العربية،

فالانتهاك لا يعني الخطأ اللغوي، وإنما هو خروج مسوغ لغويا. يمثل هذه الإجراءات يتم دراسة النص العربي دراسة مشوهة. مثل هذه الملاحظات كانت وراء دعوتي لضرورة وجود ثلاث قراءات أساسية لكي نتمكن من إنجاز ما يمكن أن نسميه (نظرية عربية في النقد الأدبي) وقد أسميت القراءة الأولى (القراءة الاستحضارية)، وهي تسعى إلى استحضار الواقع الغربي من منابعه البعيدة والقريبة، لنتوقف عند آخر منجزاته اللغوية، وأسميت القراءة الثانية

في تجلياته الأكثر مغامرة وتجريبا، تطرق في إجاباته عن سؤال حول تأسيس نظرية نقدية عربية إلى أمور جوهرية في الخطاب النقدي العربي طارحا لمشكلاته وهمومه، كمشكلة المصطلح والمؤسسة الأكاديمية واستخدام الاتجاهات النقدية الغربية. فضلا عن تطرقه لقضايا الإبداع وهموم المبدعين مع النقد.

● يمثل مجموع أعمالك النقدية، سواء التطبيقية أو النظرية، محاولة لتأسيس نظرية نقدية عربية تركز على رؤى تراثية تعملون على تطويرها. هل وصلت إلى ملامح لوضع هذه النظرية أم أنك في الطريق إلى ذلك وهل يمكن التعرف على ملامحها؟

- صحيح أنه منذ انشغالي بالدرس النقدي وأنا مهموم بقراءة الموروث العربي على وجه العموم، والموروث النقدي على وجه الخصوص، كما أنني مهموم بقراءة

منجزات النقد الغربي حتى آخر تياراته اللغوية في الأسلوبيات والبنويات والسيميائية والتفكيكية.

وسط هذا الهم المزدوج كنت ألاحظ أن التقاليد النقدية الوافدة قد استمدت عناصرها من نص غير عربي، ومن لغة غير العربية، وأنا من المؤمنين بخصوصية الإبداع، وخصوصية اللغة، فكنت ألاحظ أن تطبيق التقاليد الوافدة على النص العربي كانت تسير به في أحد الاتجاهين: الأول، أن يلفظ النص لأنها لا تتوافق مع خواصه البنائية على المستوى الإجمالي أو

الدراسة الأكاديمية تكاد تتوقف بجهودها عند منتصف القرن، والحرص القديم لم تهزل سطوته قائمة عليها

وجزئية، تباعد عن الانغلاق المطلق والانفتاح المطلق وإنما تكون حركتها دقيقة بين هذا وذاك.. وسوف تدهش كثيرا عندما نواجه مجموعة من الأسس النظرية والإجراءات التطبيقية التي لا تكاد تختلف عن كثير من منجزات الحداثة إلا في أمرين:

الأول: اختلاف المصطلح شكلا، وإن ظل في إطار التوافق المضموني.

الآخر: الإطار الكلي الذي افتقده - إلى حد ما - الموروث القديم، استثناء من عبد القاهر الجرجاني في كتابيه (دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة). والحق أن هذه الدعوة النظرية التي

طرحتها مجملة، قد حاولت متابعتها تطبيقيا عندما أعدت قراءة التراث النقدي العربي في كتابي (جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم) حاولت فيه أن أؤسس للمفهوم النظري عند العرب برصد محاولاتهم الإفرادية أولا، ثم

التركيبة ثانيا، مع تجميع ما يتصل بهذا أو ذاك في محور يختصه نظريا وتطبيقيا. ثم كانت محاولتي الثانية في كتاب (البلاغة والأسلوبية)، وفيه كانت المحاولة منصبة على قراءة الوافد والموروث على صعيد واحد، وكشف ملامح الاختلاف والاتفاق، وما اتبعته بكتابي (العلامة والعلامية) في محاولة لتأسيس إجراء نظري يستمد معالمة من الموروث والوافد على صعيد واحد، ثم كانت المحاولة التطبيقية الموسعة في كتابي (بناء الأسلوب في شعر الحداثة) حيث سعيت

(القراءة الاسترجاعية) حيث تقوم على الرجوع إلى الموروث النقدي العربي على نحو انتقائي، لترصد ظواهره وإجراءاته في قمة نضجها، وتلاحقها في مناطقها المبعثرة، لتجمع شتاتها، وتحاول أن تشكل منها إطارا قريبا من المفهوم النظري العام.

وأسميت الثالثة (القراءة الاستنتاجية) وتقوم على الإفادة المخلصة المحايدة من القراءتين السابقتين، وتجمع بينهما على نحو توفيقي لا تلفيقي.

وكان هذا يعني أن الرجوع إلى الوافد أو إلى الموروث يجب أن يكون (موفقا)

قبل أي شيء آخر، وهذا الموقف يقتضي حركة ترددية بين القديم والجديد، سواء أكان الجديد وافدا أم كان مجرد تطوير لظواهر تراثية. ولا شك أن التزام مثل هذه القراءات يمكن أن يشكل الخطوة الأولى في إنتاج نظرية نقدية تختص الخطاب الإبداعي العربي،

وتتوافق مع خواصه البنائية، شريطة ألا تلتزم كل قراءة بحرفية ما تقرأ، بل تسعى إلى تجاوز مدلوله الحرفي الضيق، فتنطلق من التحليل إلى التركيب، ومن الأفراد إلى المركبات، ومن البناء الشكلي إلى المستوى العميق، وقد يخيل إلينا أحيانا - أمام هذه الإجراءات - أن القراءة لم تكن محايدة في استيعابها لما تقرأ، أو أنها تحمله ما لا طاقة له باحتماله، لكن الإنصاف يقتضينا القول بأنها قراءة ضرورية تنظر في القديم بعقل جديد، فهي قراءة تتحرك حركة واسعة كلية

**ترجمة المصطلح
لا تعطيه شرعية
الحضور إلى الواقع
الإبداعي ولا بد
أن يصاحب الترجمة
عملية تعريب**

عاما وأنا مشغول بالدرس البلاغي في رسالتي للماجستير والدكتوراه، ثم استمر هذا الانشغال وأنا أقوم بالتدريس لطلبتي في كلية الآداب جامعة عين شمس، وكانت تواجهني مقولات شرسة وغير منصفة تتهم البلاغة العربية القديمة بالجمود والعقم والمعيارية والجزئية، إلى آخر هذه التهم الظالمة التي تلقاها جيلنا من جيل الأساتذة، والحق أنني في بداية أمري كنت منحازا إلى مثل هذه المقولات بتأثير جيل الأساتذة، لكن بعد أن فرغت لإعادة قراءة التراث البلاغي مرة أخرى بحب وتعاطف، اكتشفت أن معظم هذه التهم تكاد تكون باطلة، وهو

ما طرحته بإفاضة في كتابي (البلاغة العربية قراءة أخرى) حيث عرضت هذه التهم وناقشتها مناقشة تفصيلية منصفة ومحيدة.

لكن ظل السؤال المطروح قائما، هل هذه البلاغة قادرة على التعامل مع النص

الجديد؟، وهنا كان لا بد للإجابة أن أتحرك إلى الساحة الإبداعية، وخاصة في دائرة الشعرية العربية، ومحاولة التعامل مع خطابها الإبداعي بأدوات البلاغة العربية، وقد كانت المحاولة ناجحة إلى حد بعيد، وتأكد لدي أن البلاغة القديمة يمكن إعادة طرحها في لغة جديدة، ثم توظيفها توظيفا نقديا كاشفا، وقد استدعى ذلك مني أن أنقل الخطاب الشعري الحداثي إلى داخل المؤسسة الأكاديمية، وكان الأمر في بدايته غريبا ثقيلا، ومع الاستمرار بدأ القبول والتذوق، ثم التجاوب، ولم تتوقف

إلى تقديم علم البديع وهو علم بلاغي أصابه كثير من السهام التي تتهمه بالشككية والزخرفة، فقامت بإعادة عرضه في محاور كلية لا جزئية، ثم طبقته على نماذج من شعر الحداثة كاشفا عن طريقة جماليات النص الشعري التي تركز على أبنية بديعية.

وكل ذلك كان تمهيدا لكتابي (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني) الذي يمثل محاولة لتقديم إطار لنظرية عربية نقدية، وبعدها تابعت الدراسات المطولة والموجزة النظرية والتطبيقية التي تتحرك في إطار الاقتراب من هذه النظرية.

لكن لا يمكن أن ادعي أنني قد وضعت أسس نظرية عربية، فهذا أمر لا يمكن أن يتحملة مؤلف واحد أو باحث مهما أوتي من جهد وقدرة، هذا أمر يحتاج إلى جهود كثيرة، تتعاون في سبيله مؤسسات جامعية وغير جامعية،

وهو ما نرجو أن يتحقق في أيامنا هذه.

● على الرغم من كونك - في الأساس - ناقدا أكاديميا، لكنك خرجت على هذه المؤسسة للحياة في كنف الحركة الثقافية والإبداعية المصرية والعربية، دعني أسألك عن وضع النقد في المؤسسة الأكاديمية، ولماذا لم تشكل هذه الأكاديمية جهدا نظريا وتطبيقيا في تأسيس نظرية نقدية عربية؟

- حقيقة إن خروجي إلى الحياة الأدبية والإبداعية كانت ضرورة استدعتها دراساتي الخاصة، فمزد دخولي ثلاثين

جيل النقاد الكبار انصرف انصرافا كاملا عن

الإبداع الأخير
لا يعتقدهم أنه
لا يستحق منهم

علاقتي بالواقع الأدبي منذ ذلك الوقت مع نهاية السبعينيات حتى يومنا هذا.

ويجب التأكيد على أنني لم أكد وحدي الذي خرج إلى الواقع الأدبي العام، بل إن معظم المشتغلين بالنقد في العالم العربي هم من الأكاديميين بالدرجة الأولى، سواء في أيامنا هذه أم فيما سبق، لكن الملاحظ أن هؤلاء النقاد قد انتقلوا من داخل الجامعة إلى الواقع الأدبي، لكن ظل لهم تحفظ على نقل هذا الواقع إلى داخل الجامعة، ومما يؤسف له أن الدراسة الجامعية للخطاب الإبداعي تكاد تتوقف بجهودها عند منتصف القرن، وحتى دراسة الشعر الحديث لم تتجاوز صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وأحمد عبد المعطي حجازي، وظلت الأجيال التالية بعيدة عن الميدان الأكاديمي، والأمر كذلك بالنسبة للخطاب الروائي والقصصي، فما زال نجيب محفوظ مسيطرا في الرواية، ويوسف إدريس مسيطرا في القصة، وبين هذا وذاك يرد واحد من المشرق أو المغرب العربي، وينقل إن الحرس القديم ما زالت سطوته قائمة في الدراسة الأكاديمية، وهو ما دعا أجيال النقد الأكاديمي الجديدة إلى الخلاص من هذه المحاصرة إلى مجال الدراسات العليا لتوجيه الباحثين إلى دراسة الخطاب الإبداعي الجديد.

وإذا سألنا عن مسؤولية المؤسسة الأكاديمية في تقديم جهد التأسيس لنظرية نقدية عربية فإنني أقول منصفًا، إن كثيرا من أساتذتنا لا يثقون في الدرس النقدي والبلاغي القديم، وما زال لهم تحفظاتهم على منطلقاته الفكرية والتطبيقية، ومن الإنصاف أن نقول إن هذه التحفظات قائمة - أيضا - في مواجهة المنجزات النقدية الحديثة، وبالضرورة

فإن هذا التحفظ المزدوج يجعل المشاركة في تأسيس النظرية المنتظرة أمرا صعبا، والأمل معقود على الأجيال الأكاديمية الجديدة التي تدخل إلى الميدان بعقل مفتوح، وقلب مفتوح، سوف تكون له ثماره الطيبة..

● إن هناك جرائم كثيرة ترتكب باسم المصطلح النقدي، وقد كثرت هذه المصطلحات على نحو أصبح يمثل ظاهرة خطيرة، وأذكر أن أحد النقاد المغاربة في ندوة بالقاهرة أشار إلى ما يقرب من ٦٦ مصطلحا أثناء تناوله لإحدى قصائد الشعر الحديث. كيف تقويم هذه الظاهرة؟ وما مدى الأضرار التي لحقت بالنقد العربي من جراء ذلك؟ وهل من سبيل للتخفيف من كل ذلك؟

- لا شك أن هناك نوعا من الفوضى في توظيف المصطلح الأدبي عموما والنقدي خصوصا، وترجع هذه الفوضى - في رأيي - إلى أن التوظيف كان مسبقا بالترجمة، وهذه الترجمة - تتم غالبا بجهود فردية، ولكل مترجم وجهة نظره الخاصة في الترجمة، وقد أدى ذلك إلى تعدد الترجمة للمصطلح الواحد، ولم تعد مهمة المصطلح (تسمية المعنى) وهي المهمة الأساسية المفترضة له، بل أصبحت مهمته التعبير عن وعي المترجم بمفهوم المصطلح، ووعيه بطبيعة الإبداع المنقول إليه، والأمر الخطير الذي ترتب على ذلك أن أصبح لكل بلد عربي معجم لمصطلحاته التي يتعامل بها، وهو معجم يختلف - في قليل أو كثير - مع معجم البلدان العربية الأخرى.

وفي رأيي أن ترجمة المصطلح لا تكفي لكي تعطيه شرعية الحضور إلى الواقع

إلى كم من العتمة المحيرة.
ومن ثم يجب أن تضاف إلى مهمة
المؤتمرات التي تتناول دراسة المصطلح
مهمة تنقية المصطلح من غير المصطلح،
وتحديد سياقه الصالح لتوظيفه فيه.

ولكي تكتمل الفائدة من مثل هذه
المؤتمرات أن تنتهي إلى تشكيل لجان
متابعة، تكون مهمتها نشر البحوث
والدراسات التي طرحت، وبث
التوصيات على أوسع نطاق في العالم
العربي، وفتح باب للحوار الدائم حولها
في الصحف والمجلات العربية
المتخصصة. وعن هذه اللجان يمكن أن
تنبثق جهود جماعية للمبدعين والنقاد
على سواء، من أولئك الذين يحسنون
اللغة العربية واللغة الأجنبية، وعلى
دراية كافية بأصول الخطاب النقدي
والخطاب الإبداعي، وتكون هذه الترجمة
مسايرة للذوق الصياغي العربي من
ناحية، وموافقة لخصوصية النص
العربي من ناحية أخرى.

● الإبداع العربي الآن يتشكل وفق
معطيات تتجاوز ما سبقه، ولديه
مشكلة كبيرة مع النقد، حتى أن
المبدعين غالباً ما يتهمون النقاد
بالجهل وعدم مواكبتهم، وتخلفهم
عنه، باعتبارك أحد المتابعين عن قرب
لحركة الإبداع، كيف تنظر إلى هذه
المشكلة؟

- نلاحظ مع مسيرة الإبداع واشتباكه
مع النقد أن هناك قضية موسمية تتردد
بمناسبة وبدون مناسبة، هي قضية
وجود أزمة، إما أن تكون أزمة إبداع من
وجهة نظر النقاد، أو أزمة نقد من وجهة
نظر المبدعين. وأظن أن مثل هذه الأزمة لا
وجود لها هنا أو هناك، فالواقع الأدبي
مزدهم بكم هائل من النصوص

الإبداعي، بل لا بد من أن يصاحب
(الترجمة) عملية (تعريب)، وأعني
بالتعريب هنا أن يعرض المصطلح على
الموروث العربي، فإن كان هناك بديل
يمكن أن يؤدي مهمته أداء كاملاً ودقيقاً،
فإن المصطلح القديم يكون أحق بالحضور
إلى الواقع الأدبي ليمارس مهمته في
التعامل مع النصوص الإبداعية على كافة
مستوياتها، وكافة أجناسها، وإذا لم يكن
في الموروث ما يصلح لأداء المهمة
الجديدة، فإن المصطلح الوافد يستحوذ
على شرعية الحضور، ويصبح صاحب
الحق الأوحد في التعامل مع النصوص.

وهذا لإحساس الخطير تجاه فوضى
المصطلح، كان وراء تعدد المؤتمرات التي
انعقدت لمناقشة (قضايا المصطلح)، وكل
مؤتمر يسعى لتقريب وجهات النظر،
والدخول في (معاهدات) جماعية تعيد
المصطلح إلى مساره الصحيح،
والتخلص من سيطرة الجهود الفردية
المبعثرة، ولكن المؤسف أن مثل هذه
المؤتمرات لا تملك سلطة تنفيذية تهيئ له
أن تفرض على الواقع لأدبي والنقدي
التعامل مع المصطلح بفهم واحد وترجمة
واحدة، كما لا تملك سلطة توجيه النقاد
إلى استحضار المصطلح التراثي - إذا كان
صالحاً ووافياً - أو الاكتفاء بالمصطلح
الوافد إذا لم يكن هناك بديل عربي.

ومن الأمور الخطيرة التي استدعت
هذه الكثرة المفرطة في المصطلح، أن
المترجمين ينقلون التعبيرات المألوفة
الجارية على أنها مصطلح نقدي، ومن
هنا تداخل المصطلح بغير المصطلح،
والمترجم سعيد بهذه الكثرة والنقاد أكثر
سعادة بها، ظناً أن هذا يكسب نقدهم
ثوباً حديثاً، على الرغم مما تصنعه هذه
الكثرة من غموض وألغاز يحيل النص

الإبداعية في كافة الأنواع والمستويات
بمناهج متعددة وأدوات متباينة.

ومن هنا يمكن القول إن مقولة الأزمة
ترجع إلى موقف المبدعين من النقد، أو
العكس، فأحيانا تضيق حلقة النقد
لتمارس فعاليتها التحليلية على خطاب
بعينه، أو خطابات بعينها، غافلة عن
سواه، وهنا يفسر المبدعون هذا الاغفال
المقصود بأنه ناتج عن كسل عقلي، أو
جهل بخواص الخطاب الأدبي، وفي أقل
الاحتمالات يفسرونه بأنه نوع من
التعالي على الإبداع عموما.

والحق أن جيل النقد الكبار قد
انصرف انصرافا يكاد يكون كاملا عن
الابداع الأخير لاعتقادهم أنه لا يستحق
منهم القراءة فضلا عن الدراسة، فهذا
النوع قد أوغل في مغامراته وانفلاته إلى
حد انغلق فيه الخطاب على ذاته
واستعصى على النقد فضلا عن المتلقين

العاديين، والناقد الكبير لا يمتلك الصبر
الذي يدفعه إلى ملانمة نص شعري
أياما طولا يعيد قراءته مرة بعد مرة،
حتى تنفك مغاليقه ويبوح بمكنونه
ويكشف عن خواصه الجمالية، ومن ثم
كان الانصراف عنه هو أقرب الأمور
بالنسبة للنقد، أما النقد الذين صبروا
أنفسهم على هذا الإبداع فإنهم قلة،
ومتابعاتهم محدودة، ومن ثم يظن
الآخرون أن النقد قد انصرف عنهم،
وهو في الحقيقة مشغول بهم، ليس
بشخصهم، وإنما بالخطاب الذي
ينتمي إلى جيلهم، وأنا هنا أضرب مثلا
بما أقدمه من نقد، وبخاصة نقد الشعر،
فإن ديوانا من دواوين الحداثة يحتاج
مني لقراءته عدة أسابيع، وقد تصبح
شهورا، حتى أتمكن من الكتابة عنه بعد
أن أصبحت جزءا منه أو أصبح هو جزءا

مني، فإذا كانت الدواوين تتوافد علي
يوميا من أنحاء العالم العربي، فكيف
أتمكن من المتابعة على هذا النحو؟ علما
بأن هناك إبداعات أخرى في الرواية
والقصة المسرحية تحتاج أيضا إلى مثل
هذه المتابعات.

لقد كان الإبداع في المرحلة السابقة
منفتحا على نفسه وعلى الآخرين،
وتكفي قراءة واحدة أو قراءتين ليصل
الناقد إلى مداخل النص، وفك شفراته
وتحديد نواتجه، ومن ثم كانت المتابعة
مستغرقة لحركة الإبداع تقريبا، أما
اليوم ومع انغلاق الخطاب ودخوله في
مراحل تجريبيه ملغزة، فإن المتابعة
تصبح محدودة وضيقة، وبخاصة أن
الجيل الجديد من النقد لم يحتل مكانته
الصحيحة في الواقع الأدبي، لأن جيل
الرواد ما زال مسيطرا، ما زالت كلمته
هي المسموعة - غالبا -، ومن هنا فإن
النقاد الجدد يناضلون في مستويين،
مستوى الخطاب ذاته وحاجته إلى
المشاهدة والمجاهدة، ومستوى الموقف
الرافض من جيل الرواد، وهو رفض
مؤسس على تقاليد بعينها تعتمد القيمة
أولا وآخرا، وتحذر من المغامرة المنفلتة
جماليا.

إن الإجابة على هذا السؤال منصفة
تقتضينا العودة إلى حركة النقد في مطلع
القرن، وأنها كانت مواجهة بكم إبداعي
محدود يمكن معه المتابعة الاستغراقية،
ومن ثم رأينا المبدعين الساطعين، ورأينا
النقاد الساطعين، وحاز كل منهم نجومية
واضحة، واستمر الحال إلى منتصف
القرن حيث تغير الواقع الثقافي تغيرا
كبيرا بانتهاء مرحلة التنوير، وانتهاء
مرحلة الثقافة الشاملة، وبدأت مرحلة
التخصص، ومعها امتلك النقد أدوات

مناطق تخصهم، مناطق تستعصي على
النثرية الخالصة، وهي مناطق تكون -
أحيانا- غير قابلة للتحديد، وقد تكون غير
قابلة للفهم السريع المباشر.

إن شعرية الحداثة لم تعد تدور في
إطار (التجربة) بمفهومها الرومانسي، أو
حتى الواقعي، وسعت حثيثا للدخول في
مناطق (الأحوال والمواقف والمخاطبات)
بكل أبعادها العرفانية، ومن ثم الإيغال في
المجهول والمطلق، والإغراق في المحال
والضدي، والتحليق في اللامكان
واللازمان، وتطويع اللغة لإنتاج ذلك كله
بوصفها مخزونها ذهنيا قابلا للتحول إلى
(الكلام) بوصفه الممارسة التنفيذية للغة.

إن الممارسة الإبداعية - على هذا النحو
- كان لا بد لها أن تنفتح على عوالم أخرى
لم يلحها الشعراء السابقون حتى
يكسبوا خصوصيتهم، وسلك الشعراء
من أجل ذلك مسلكا شبيها بمسلك
المتصوفة الذين يدرجون أن وراء العالم
المعلوم، عالما مجهولا، يجب الاقتراب
منه وملايئته حينا، والتشدد معه أحيانا
لإخضاعه لغويا، وتوظيفه لإنتاج
النصية ولن يتحقق شيء من ذلك إلا
بتمزيق الأقنعة، وكشف الحجب عن
الخفايا الباطنية، ولم يجد شاعر الحداثة
ضيرا في توظيف الخطابات المجاورة
لإنتاج الشعرية، حيث أقبل شعراء
الحداثة على الخطاب الصوفي وأغرقوا
فيه يمتصونه ويستخلصون جوهره
اللاعقلي، كما أقبلوا على خطابات
السحر والشعوذة، وخطابات الفلك
والتنبؤ إلى غير ذلك مما وجدوه صالحا
لأن يتعاملوا معه بوعيهم الجديد
ومنطقهم الخاص.

ومن هذه الحركة التبادلية بين العالم
الحاضر والعالم الغائب، يتمكن العالم

تصلح لمرحلة الرومانسية بكل تهويماتها،
وهذه الأدوات يغلب عليها الانطباعية
والذاتية أحيانا، ويغلب عليها في أحيان
أخرى اعتبار النص وثيقة لغوية أولا
وآخرا، وهي المرحلة التي تحدثت عنها
سابقا وأوضحت أن توظيف أدواتها
يحتاج إلى مجاهدة وصبر، وهو الأمر
الذي أدى إلى محدودية المتابعة، لأن نقاد
هذه المرحلة ليسوا بالكثرة التي كانوا
عليها في المرحلة السابقة، بل إن فرسان
المرحلة السابقة ما زالوا يتابعون الإبداع
الذي ينتمي إلى مرحلتهم فقط،
ويرفضون النظر في الإبداع الأخير.

وبرغم كل هذا فإن الممارسة الإبداعية
ما زالت مستمرة، والممارسة النقدية ما
زالت متابعة دون أن تعوقها أمثال هذه
النقودات هنا أو هناك، وأكاد أجزم بأن
النقد والإبداع في قمة ازدهارهما،
ويتحركان حركة متوازية فيها كثير من
الأخذ والعطاء، وهذه التهم التي توجه من
طائفة إلى أخرى هي مؤشر على خصوصية
الواقع الأدبي بما فيه من إبداع ونقد
وكلمة أخيرة أقولها لا دفاعا عن النقد
وإنما اعتراف بحقيقة واقعة، فالمألوف أن
تكون المتابعة النقدية لاحقة بالإبداع، لكن
في المرحلة الأخيرة جدت ظاهرة غير
صحيحة، وهي أن الإبداع أحيانا هو الذي
يلاحق النقد، فما أن يلم المبدعون بأصول
تيار نقدي جديد، حتى يعمد بعضهم إلى
تشكيل إبداعه على نحو يوافقه، فلنا أنه
بهذا يدخل دائرة الحداثة الاجتماعية، لكنه
دخول مغلوط بالضرورة.

إن المشاعر المألوفة، والانفعالات
الدارجة، والسرود الطريف، والعواطف
المناسبة، تقع تحت طائلة الشعر والنثر
على حد سواء ومن هنا لم يقبل عليها
شعراء الحداثة، لأنهم يستهدفون بلوغ

الشعري من إنتاج واقعه الجديد ورؤيته الخاصة، وشروطه الطارئة التي تتخذ من ملامح العالم الحاضر مؤشرا على ملامح العالم الغائب، ومن هنا أصبحت كل مناطق الوجود خاضعة لرؤية المبدعين، دون فارق بين المهم وغير المهم، وبين الكبير والصغير، وبين الظاهر والباطن، وبين البسيط والمركب، فكل جزئية في الوجود قابلة للدخول في منطقة الشعرية، وبرغم هذه الحركة المزدوجة صعودا وهبوطا، فإن الشعرية الحداثية تبتعد تماما عن الرؤى المستهلكة، والإدراك الراكد، بل إنها تكاد تتخلص من مصطلح (الرؤية) الذي يقدم لها العالم مكتملا، لتوظيف مصطلح (المشاهدة) الذي يقدم لها المادة (الخام) أو الأولية لهذا العالم.

إن الشعرية قد تحررت إل حد كبير من موروثها الشفاهي الذي يبحث عن صدى شعريته المباشرة في متلقيه إعجابا وتصفيقا، إنها تسعى إلى نوع خاص من الحرية التي لا تعرف الحدود بين الخط الأسود والأبيض، حرية مملوءة بالشكوك في مجموعة القيم الموروثة أو المستحدثة، حرية ترفض البلاغية لها، إنها حرية المغامرة والتجريب.. إن هذا التجريب يتعامل مع جسد النص بوصفه لغة فينتهكه لينتج كائنا لا يمكن التنبؤ بملامحه، وهذا الانتهاك يعتمد إهدار المرجعية الواقعية والمعجمية لحساب الشعرية، ثم استحضار مراجع مؤقتة لا يلبث أن يهجرها، فالمغامرة التجريبية لا تعرف التوقف، لأن التوقف يعني الركود، والركود يعني الموت.

ولم يتوقف الانتهاك عند حدود المعجمية، بل وصل إلى المراجع التركيبية، حيث يعمل على هدم المكونات الصياغية وتهشيم الأبنية، وإعادة ترميم كل ذلك

بمواد جديدة مستمدة من أجناس إبداعية أخرى كالفنون التشكيلية والتصويرية، وفنون قولية كالمرسحة والقصة، وكل ذلك يضع المعنى في دائرة العتمة (والتأجيل) الدائم، أو بمصطلح دريدا (الإرجاء) المستمر، وفي رأيي أن وضع المعنى داخل منطقة الإرجاء هو سر خلود الإبداعات الحقيقية في الشعر خصوصا، لأنه فن لا يقيم وزنا كبيرا لعملية التوصيل التي تعنى بها الخطابات القولية الأخرى الطبيعية عندما ينحسر تيار المغامرة الجامحة إلى تيار المغامرة المتزنة التي لا تتوقف وإنما تتحرك حركة محسوبة واعية.

● ربما يكون الشعر العربي الآن هو أكثر الأنواع العربية المأزومة، فالأجيال الجديدة من الشعراء تعمل في كل تجاربها على كسر المتوقع وتجاوز السائد والمطروح، هل نستطيع أن نضع أيدينا على محاور الاتجاهات الشعرية الجديدة؟ - لا شك أن الواقع الشعري الراهن مزيج من هائل من التعارضات والمفارقات المرهقة، وقد تابعت هذا الواقع منذ سنوات طويلة قارئاً ومتذوقاً ودارساً وناقداً، وأشهد أن الشعرية العربية تموج بتجارب تتسلط على كل الأبنية الشكلية والمضمونية، وهو ما أجهدني، وأظن أنه أجهد جمهرة المتابعين، فأراني كلما استخلصت لنفسني منهجا نقديا أتعامل به مع هذا الخطاب، أتوقف لأعدل وأستبعد وأضيف، حتى اتهم بعدم الفهم، أو العجلة في هذا الفهم.

ومن الإنصاف أن نقول إن المتابعة غير قادرة على متابعة هذا الكم الهائل من المجاوزة التي وصلت إلى إهمال الجمالية إهمالا لا يكاد يكون كاملا، وهي المظهر الذي قدسته الكلاسيكية ثم الرومانسية،

كما التزمته الواقعية، وظل لهذه الجمالية المحفوظة حضورها مع بداية شعر الحداثة، وبخاصة مع شعراء السبعينيات ومن جاء بعدهم.

إن المتابع للخطاب الشعري الحداثي، يدرك اتجاهه المباشر إلى اللغوية بحيث أصبحت اللغة هدفا في ذاته، لأن يحاول أن يصنع بها وفيها المبدع ما شاء من تكوينات يتعالى بها على المحفوظ والمألوف.

● من منطلق رصدكم الدائم لحركة الإبداع المصري والعربي، هل ترى تداخلا بين الأنواع الأدبية، وهل تحقق بالفعل مصطلح (القصة القصيدة) و(الرواية القصة)، وهل حقيقة أن الشعر قد اتجه إلى العناصر الفنية في الرواية والقصة؟

- عندما نتحدث عن تداخل الأنواع يجب أن نوجه نظرنا إلى العمق التاريخي لمجموع هذه الأنواع، ويهمننا في الإجابة هنا أن نرصد في إيجاز خاطف علاقة الشعر بالرواية، وهي علاقة موهلة في القدم، حيث اتحد النوعان تحت مصطلح (الملحمة)، وهي قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين، حيث يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وعناصر القصة لها حضورها الواضح في الجنس الأدبي من حيث الحوادث النامية والشخوص المتطورة.. وعلى هذا النحو كان الامتزاج بين الشعر والمسرح خلال مصطلحات (المأساة)، و«المهابة»، ومع مرور الزمن ونضج العقل البشري انفصل كل نوع بخواصه الفارقة، فإذا عادت الشعرية اليوم للتداخل مع غيرها من الفنون القولية، فإنما تستعيد ماضيها البعيد الذي لم تنسه أبدا.

صحيح أن التداخل بين الشعرية والروائية لم يتوقف مع تطور الإبداع لكنه كان تداخلا يحتفظ لكل جنس بخواصه الأساسية، أما في المرحلة الإبداعية الأخيرة فإن التداخل قد استدعى من كل جنس أن يتنازل عن بعض خواصه لحساب الجنس الآخر، وهو ما أتاح لبعض المصطلحات الجديدة أن تطل برأسها في ساحة الإبداع مثل (القصة القصيدة) و(الرواية القصة).

ويجب ألا يغيب عن ذهننا أننا اليوم في زمن نسيمه (زمن العولمة) أي ذوبان الفوارق بين الدول والشعوب والثقافات، وهذه العولمة كان لها تأثيرها - بلا شك - في ذوبان النوعية، ووصل الأمر إلى ذوبان النوعية بين شطري الكلام: الشعر والنثر فظهر ما يسمى الشعر المنثور، الذي انتهى به الأمر إلى حضور جديد، هو قصيدة النثر.

وفي رأيي أن مثل هذا التداخل شيء مشروع، ولنترك للزمن أن يتعامل معه، فإما أن يوثقه، ويعطيه شرعية المجاورة لغيره من فنون القول، وإما أن يحرمه منها فيذوب وينتهي به الأمر إلى دخول حظيرة النوعية مرة أخرى، وأنا ضد التنبؤ في مسألة الإبداع، لأن الإبداع ليس إجراء علميا له شروط أولية تحدد طبيعته وجوده، ومن ثم لا يمكن القول بنجاح هذه التجارب أو إخفاقها في مستقبل الإبداع، وإنما المؤكد القول إنها حاضرة اليوم حضورا كثيفا، ولها من يتلقاها ويتذوق جمالياتها، لكن الأمر يحتاج إلى قدر من التأمل لمراجعة ظواهرها، واستخلاص عناصرها التكوينية، وبخاصة قصيدة النثر التي أصبحت رائجة رواجاً غير محدود على مستوى الوطن العربي كله.

النسرينة العطشى...!

● علي السبتي

كلنا في انتظار
عودة الغائبة
أنا والكرمة الشاحبة
والزروع الصغار
ونسرينة شتلت والهوى في استعار
لم تذق رعدة الماء، أولذة الانكسار
منذ... ذاك النهار!

× × ×

تحوم علينا الغيوم الركام
ونرقبها بالعيون ونتبعها بالقلوب؛
ونرفع هاماتنا علّها:
ترش الغراس ببعض الندى
ولكنها تعبر الأفق بسرعة صاحبه
ويبقى الصدى
وأبقى وحيدا..
ولا من قرار!

● سبتمبر ١٩٩٩

في الغربة

شعر: فيصل السعد

هو البُعدُ هذا الذي أخرسَ المهرةَ الصاهلهُ
يقولون إنِّي رحلتُ، وما أدركوا إنها الرحلةُ
عن الشعرِ،
ذاك الذي شجّع العين أن تُشهرَ الدمعةَ الفاصلهُ
فهذا الفؤادُ الذي اعتاد همس الحفيفِ
يئنُ اشتياقاً لتلك الديار البعيدةُ
وأنْ هي اشترتْ بالدموعِ متاع الرحيل المخيفِ
تموت القوافي
فشعري يغني،
إذا عانقتُ أحرفي الدفءَ في جيدها
ويصرخ - طفلاً أضع الأومة - في بُعدها
وكل الجفون العنيدةُ
ستبكي دماءً، وحزناً عليها
فسيان عندي إذا ما تناءتْ أو أني رحلتُ
إلى القبر أو مرفأً الصحوّة المقبلهُ
هو اليتمُ،
وحدي، أسامرُ جدرانَ داري التي لا تعي،
لون عمر الفصول الطريدهُ
وأدري بأن هناك شتاءً وصيفاً، ربيعاً، خريفً
ولكنني أجهلُ البدءَ والمنتهى
وتجهلُ أشياء داري التحدثُ بل والسماعُ
أكلم صمتاً، وثقلُ أساري
يحادث ذاتي،
كأنني طفلٌ تمنى الرضاعُ

أحس الهمومَ جروحا، نزيفُ
تقربُ نعشي لتعلن يوم الوداعُ
تمنيت بحرا، شرعُ
ليوصلني للتي خلقتها الخطى القاحلةُ
تعالى لتنتشلي المبتلى،
بسكون القبور،
وأناته المخجلةُ
× × ×

يقولون إنَّ اغترابك فرضُ
وأن التي أدمنت دمعها في ليالي الفراق المعذبِ،
تسقي الفؤاد الحزين حكايا قديمة!!
وهل يستطيع الحبيب الذي لا ينامُ،
تناسي الليالي الحميمةُ،
وفي العرق نبضُ،

يحرّض قلبا مدمى، ويسقيه صبرا، هيامُ،
ويحمّله - رغم طول الليالي المريات - حظُ،
ليلحق بالقافلة؟!
وأيّن هي القافلةُ
خطاي التي بعثرتها السنون الكثر،
تجمّع آثارها الناحلةُ
لتنسج يوما

يذكرني بالتي لا تطيق البعاد الذي أذبل السنبلهُ
تعالى فعرشك فوقى
وأنت على مهرة الصوت شارهُ
تعالى...

بل أنى سأتيك وهماً غريبا يعانق دارهُ
وأطرق بابك أشكيك همى وجرحى وشوقى
وأهديك دفءً

يدثر عشقى الذي كان قبل اغترابي
دعيني أحادث بابى
لأعلمه أن غيم السحابِ

سيمطرنا زخة قائله،
بأن اصطفاف جفون العذاب
يرش رذاذاً ليسقي لنا الوردة الذابله
وأدري بأنك رغم افتراش الدموع
تظلين في مهجتي سائله:
- متى نقلع الشوك عن دربنا
متى يا حبيبي الرجوع
لنحيا بلا شهقة قاتله
ويرتبك الصوت. ماذا أقول،
فحاضرنا غصه سافله
وجذر الرجولة يكره مشي الخنوع
دعيني أحاول تشذيب أغصاننا
وأشعلها كي تضيء الشموع
وأسري...

- ولكن إلى أين والمنتهى قبله

تفجر خوفي عليك

وتحرق شوقي إليك

وتتركني بركة موحله

ألملم حبات ضوء الشهاب

وأجتاز بالسر كل الحظر

وأعبر بحر شديده الصعاب

وأبحث عن نجمنا المنتظر

فكل الحروف التي لا تُحابي

نجوم وأضواؤها آفله

تعالى قرباً إله الصحاب

سيمنحنا الخطوة الموصلة

كندا - ١ - ١١ - ١٩٩٩



الأوقات الحزينة

قلت لها في مرة من العام ١٩٧٠ :

في داخل كل منا ساعة تشد إلى الزمعة الحزينة يا حبيبتي
(لؤي)

لؤي فؤاد الأسعد

عدت من السفر
نسيت ما قد قاله البحر
إلي ساعة المساء في بيروت
جئت إلى ظل الظلال في مدينتي
عدت لكي أموت

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

☆☆☆

أبحث عنك في شوارع المدينة
كطائر
يبحث عن أشياءه
وضعت في شوارع المدينة
شردني وجومها
جدرانها رمتني
بحزنها
بكل ما تعطيه للمشاعر السكينة
نزلت في أبعاد وجهك السحيق
وجر جر الأسى بقايا
قلبي الحزين
☆☆☆

تشربني الرؤى

أشربها

ينفذ في أعماق روعي الرحيق

عانت

بالبعد ظل صوتك المنفي

في دمي

بقيت يا حبيبتي

رحالة أمين

تحملني البحار في عينيك

والشيطان والقلوع

تحيطني روعة ما يود في الشاعر

أن يقول

سقطت في بيار الحنين أحترق

أسأل عنك يا بعيدتي

حجارة الجدران والطريق

عن وجهك المفقود في دمي

كأنه المرساة للغريق

☆☆☆

وكنت يا شحرورتي البيضاء

يا شمعة الشموع

أبحث عنك

تحت جناح الصمت

خلف كل خطوة

وخلف ليل الروح في مدينتي

خلف سياج

لهفتي النقية

وفي سفينة الإبحار

في أشواقي الخفية

☆☆☆

كنت أرى وجهك

مرسوما بماء الحب

مغرورة بقطرة الندى

وأنت من وراء عتمة الظلام

بأقة من الشذى

تعطرين صمتي الحزين

لكني ظللت يا حبيبتي مشردا

مسافرا

من غربة لغربة

مثل طائر الحنين

عندما يعود متعبا

عدت لكي

أبحث عنك في المساء

عبر مرور الساعة الحزينة

عيناك تعبقان في صحارى

وحشتي

بالحب

والحنين

والأشعار

والبسمة الصوفية الحنونة

☆☆☆

وماتزال لهفتي بكبريائها

تطوف كل أمسية

شوارع المدينة

تدق باب كل دار

تسأل عنك يا حبيبتي ... البعيدة



دليل.. لأنّتي الأبائ

شعر: نشمي مهنا

على أي جنب ستغفو المراكب ليلاً؟
وحضن الموانئ شوك ينز بعيني
ويقتات صبري
وهذي مصابيحكم
وسوسات تجول بصدر المدائن..
توهن في جدار اليقين
ألا خبئوها
لليل سيأتي.. يوارى رذاذ النشيج
بأحضانكم
ويُخفي بجنح عباءاته برهة للعويل
رأيت - وفيما يرى العاشقون -
بلادي تنفض جيب التذكر
لم تدخر شوكة للنزال القريب
سأخذش فيها المرايا
وأبقي على وجهها جمرة
كي تذيب اصطباري بوخر الشتاء
على أي جنب سأغفو..؟
وفي القلب زيت
تشرب أفق سراج بقلبي حد الثمالة
وجوه نسيت بمشكاة أمسي
تراود في الرجاء الأخير كعيني
قتيل...
فيا قبرات الحنين الذي....
أمهليني!
لعلي بأطياف حلم نسجت رؤاه
أثوب لرشدي
وأقدح في حشرجات المتاهة بعض
اليقين
فأنثاي تستمطر الغيم حلما
ليرشح فوق الوسائد
كانت تمسد وجه السماء المجدر
كانت تلملم عقد البكاء الوشيك
تراود في الحنين لأحرث في تربة (قد
بذرت شميم المباخر في
معطفها).
أما أرعبتك الدماطل في قسّامات

ووهما نرّم وجه الفواصل
وبوصلات
وقد شوهتها مخالب هذا الغبار
الضريع.
أعود

كما دمعة عقلت في رخام المطارات...
أو شفرة لتحز رقاباً تطاول أسوار
نخل الرجاء
لثُحني هاماتها الباسقات
انتظرتُ الشتاء طويلاً
وودّعتُ صيفاً أذاب بجمراته رعدة
للحنين

انتصبت كما الصحو بين الفصول..

أنادي «حيزان»... (حيزان) *!
وحيزان معترض سكة للحديد..
إلى أي سرب الخبري تحن بهذا
الحذاء / الأنين؟

وما في المدائن غير الهجير
وما في الشوارع غير نداء الشموع
بعيني يونس
مشيت...
مشيت...

وفي القلب ناي يتأني لحنا تشظى
وترشح منه الثقوب أنيناً
أحيزان يا قبلة للوصول
وشاهد وأد الخزامى
بأذنك تغفو أحاديث إفك
تناسل في خدرها عنكبوت الفضائح
سراً

.....
بنيران حقدك
دعنا نذكّر رماد المدائح
واللججات التي أشعلوها
لضيف سيأتي
لكي يبتني فوق بحر من الرمل

الوجوه؟
وفزاعة قد حشونا بخدر بيارنا
الموحشات؟!
أما زلت فينا كما كنت طفلاً يشاغب
وحش الكهوف،

ويصدق فيها بترنيمة العاشقين؟!
.....
تعود بضحكتها اليانعات
كأرجوحة من ضحي
تقلّم رمح القبائل أو مخلب للخريف

تفتّح في القلب حلم
يُخاتل إغفاءة السادرين عميقاً بليل
الشوارع

أو في نواصي الضلوع البعيدة
والناصبين شراكاً لنجمة طفل
تجمّر - في جدوة - قلبها بالفتائل،
تنأى...
تعود...
وتنأى... تغيب
بسكراتها الواضحات
كنقطة حبر بأخر سطر
قبيل الغياب الأخير..

مررتُ بكتبان أرض الجزيرة
عليّ على ريح عنبرة أستدل
وعشب الشواهد حولي يصحو
على وقع أقداميّ الهامسات
يشير إلى تلة قد أناخ على ظهرها
وهج الشمس

أين السبيل؟
غثير هو الدرب أنيّ التفتنا
ووهما نحاول رتق المسافة بين شفاه
البحار
وبين رمال تُكَلّس أحلامها في
الوصول

يا صحابي

● شعر: أحمد السقاف

تنويه:

نعيد نشر قصيدة الأستاذ الشاعر أحمد السقاف التي نشرت في العدد (٢٥٢) من مجلة (البيان) لوجود بعض الأخطاء المطبعية.. مع الاعتذار من الشاعر والقراء.

«البيان»

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قَسَمَالُو بَعُدْتُ عَنْكُمْ لَأَمْسَى
خَاطِرُ الشَّعْرِ وَاهِنًا غَيْرَ مُجْدٍ
أَنْتُمْ الْوَحْيُ فِي الْقَرِيضِ وَأَنْتُمْ
حِينَ يُنْصَى الْيِرَاعُ كَفِي وَزَنْدِي
وَعَلَى الْحَرْفِ قَدْ تَشَابَكْتَ الْإِيْ
دِي لِنَرْقَى بِهِ إِلَى خَيْرِ قَصْدٍ
وَالْيِرَاعُ الْأَبْيُّ فِي صَنْعِهِ الْحَرِ
فَ فَرَنْدٌ يَفُوقُ أَيَّ فَرَنْدٍ
غَيْرَ أَنَّ الْيِرَاعَ يَغْرُقُ فِي الْوَحْدِ
لِ مَتَى سَارَ خَلْفَ طَغْيَانِ فَرْدٍ
إِنَّهُ شُعْلَةٌ، وَظَلَمَةٌ لَيْلٍ
وَسَلَاحٌ بِهِ نُضَلُّ وَنَهْدِي

أَلْقَيْتُ فِي حِفْلِ التَّكْرِيمِ الَّذِي أَقَامَتْهُ
لِلشَّاعِرِ رَابِطَةُ الْأَدْبَاءِ مَسَاءَ ١٩٩٩/٥/٥ .
يَا صَحَابِي إِفْضَالُكُمْ فَوْقَ جُهْدِي
حَارَ فِي شُكْرِهِ فَوَادِي وَوَدِي
إِنَّ هَذَا التَّكْرِيمَ يَا أَنْجَمَ الْحَفِّ
لِ لَبَاقٍ فَيَمَّا أُكِّنَ وَأُبْدِي
كَيْفَ أُرْجِي إِلَيْهِ شُكْرِي وَقَدْ صِرَ
تُ رَهْنِ الْقَدِيمِ وَالْمُسْتَجِدِّ
نَفْحٌ مَا قِيلَ قَدْ تَخَطَّى شَذَا الْمَسِّ
لِ وَأَزْرَى بِنَشْرِ رُورِدٍ وَرَنْدٍ
لَكُمْ الْفَضْلُ يَا صَحَابِي فَقَدْ كُنْتُ
ثُمَّ إِلَى جَانِبِي وَمَا كُنْتُ وَحْدِي

يا صحابي أهدي اعتذارى إليكم
لست بالمستطيع تنميق ردي
أنتم الأخوة الأعزاء لاشك
وأنتم من أكرم الخلق عندي
كنتم السابقين في حلبة النُب
ل، وأفلامكم تجود وتُسدي
كيف أوفىكم الثناء وقد جا

أت تحياتكم كأطيب شهد
فخذوا من خواطري بعض ماجا
شتت به النفس مرسلادون عمد
واصفحوا أيها الكرام، فإني
من حواشي صنيعكم أنا مُهدٍ
واسمعوا نفثة يُهددها الصد
رُرمثني عند المنام بسُهدٍ
نحن جزء من الجزيرة لكن
نحن في فوهة الأذى والتّحدي

قد بلينا بشر جارح سود
طبعه طبع ظالم مستبد
نسي الفضل والجميل ووافقا
نا بغدر لدى الظلام وحقدٍ
كلكم تعرفون ما حلّ بالدا
ر، فماذا يُفيدنا أي سردي

فاجعلوا وحدة الخليج ملاذا
واحفظوها بنصف مليون جندي
وحدة تردع العدو وتصمي
كل من جاء مغيرا وتُردي
ملؤها العز والكرامة والعُد
ل، وما جلّ من رقي ومجدٍ
حاشا لله أن نظلّ على الضّعف
فحيارى ما بين جذب وشدّ

ها هو العُرب قد أقام اتحادا
أما ناعما بعيشة رغد
فارفعوا صوتكم ونادوا أسوداً
مضها الشوق نحو وحدة أسدٍ
واهزموا حالة التشرذم يهزم
ما أعاني من الوئى والتّردى

يا صحابي مضت قرون عجاف
ظلمها فاق كل حصر وعدّ
قد خضعنا للأدنياء وكنا
سادة نحرس الديار ونفدي
فمتى يرجع التضامن صلباً
بعد أن شقه تهوّر وغدٍ
ومتى نرفض الهوان ونُحيي
بالظبي مجد يعرب ومعدّ
هذه القدس في الإسار فماذا

قد أعدت جموعنا للتصدي
كل يوم يهوى تمحو وتبني
ما أرادت ولم تقف عند حدّ
ليت شعري وليس في ليت نفع
هل لتاريخ مجدنا من مردّ؟

إيه يا سادتي إليكم جميعاً
بعض ما عنّ من ثناء وحمْدٍ
بكم اليوم أصبح الشعر يعلو
بندّه شامخا على كل بند
وأعدتم إلى القلوب يقيناً
ظلّ يهتزّ بين جزر ومَدّ
فلكم أيها الحضور تحيا
تي، وما رقّ من إخائي ووَدّي

خرووف

مسلسل

بقلم د. خالد أحمد الصالح

بقايا جثة كلب ممزقة.. الوجوم
يحيط بالتجمع البشري الملتف حولها..
والسكون يحيط بالفسحة التي تفصل
بين المقابر وبيوت الطين المتلاصقة.. من
بعيد أقبل (عبد الله الموال) وهو يجر رجله
العرجاء... اقترب من الرجال الذين
امتألت عيونهم بالرعب وحين وقعت
عيناه على المشهد تحركت فيه مشاعر

غير مألوفة...
- فعلها إذا....

همس (الموال) بنبرات مترددة ...
ارتفعت الأعين جميعها من الأرض لتسقط
على وجهه البائس... نظرات اهتمام لم
يتعودها... تشجع (الموال) قائلاً:

- رأيته بالأمس خروفا له وجه نئب..
النظرات المرتبكة تحثه على المزيد...
أكمل (الموال) حديثه بنغمة فيها إثارة لم
يعرفها من قبل:

- له قرنان كنصل السيف.. سلسلة
عظيمة تلف عنقه
- خرووف مسلسل...

تعليق خرج من أحد السامعين.. (الموال)
الذي أعجبه الوصف صاح كالخطيب:
- نعم ... خرووف مسلسل يخرج من

- أنا الذي أعيش بين الأموات... إنكم جميعا تنامون في بيوتكم... لا تعلموا ما يدور في سكون المقابر... لقد عرفته من أول يوم رأيته.

عاد الصمت يكتم الأنفاس، بينما سارع الموال لينهي حديثه قائلاً:

- خرج من حفرة هناك.. زحف على ساقيه ملتهما بقايا الحشرات.. اليوم يحتاج إلى المزيد، وغدا لن يكتفي بالكلاب.. إنه هناك ينتظر الليل..

وبحركة واحدة أدار (الموال) جسمه الخشبي وانسحب برجله العرجاء نحو المقبرة..

ما زال الجمع ساكنا... صفرة الموت تملو الوجوه.. ساعات قليلة توسع بعدها الحدث... في الأحياء المنتشرة على طول الشاطئ الصحراوي يقطن الناس في بيوت بدائية تواجه البحر الواسع... نسيمات هواء الشمال تخفف من لهيب الشمس المتوهجة دائماً، في الجزء الجنوبي تبدو الفسحة من الصحراء كأنها عازل بين المنازل وبين المقابر... الناس لا يملون قطع هذه المسافة كل يوم لدفن موتاهم، وحين تتوسع المقابر في الاتجاه الآخر يظل فاصل لا يتغير بين الأحياء والأموات... النهار الجديد يمضي ببطء... انتشرت حكاية الموت في الأماكن المجاورة.. الرعب القادم من التراب.. ذاكرة العجائز تصحو من جديد.

- عرف الأقدمون ذاك الخروف المربع -
يجر سلسلة حاولت الملائكة أن تقيده بها

- قد يكون بقاياها التي نبتت من جديد

عصر ذاك اليوم تقدم (الموال) قاطعاً

أشار بيديه المتسختين في اتجاه الشرق حيث قرص الشمس الحارقة ترسل الحمم على شواهد القبور.

التفت الجميع برهبة إلى البوابة الواسعة التي كشفت المدافن المتراسة... ما كادت الأنفس تقاوم الفزع حتى صاح بهم (الموال) من جديد:

- لم يكن بهذا الحجم... إنه يتضخم كل يوم.. أراه دائماً داخل المقبرة لكنه بالأمس فقط خطا أول خطواته إلى الخارج...

وسط السكون المطلق لم يعد يسمع سوى صوت الأنفس المتقطعة... (عبد الله الموال) منتصباً بين الجمهور.. بنيته متيبسة... لحيته مبعثرة تعلوها غبرة ملتصقة بوجهه الطولي... عيناها مختلفتان في حجميهما.. كائن حي ولد منذ أكثر من أربعين عاماً من أبوين مجهولين.. كان مخططا له أن يموت بين المقابر لكنه قاوم الموت.. نما على فتات الخبز الذي تجود به الأرامل... عاش فوق أرض الموت بعيداً عن الأحياء القاطنين في بيوت الطين... لم يعرفهم ولم يعرفوه.. كان ملتصقاً بالموت ولم يتعود أن يخاطب الأحياء، واليوم يبدأ اتصاله مع الأحياء.. قال بصوت عميق يخاطب الجمع الذي أمامه:

- إحدروا الليل...
رفع نبرات صوته:
- الوحش رابض في مكان مجهول
تكلم أحد الحاضرين:
- هراء لا يوجد خروف بهذا الوصف.
صاح آخر بشجاعة مصطنعة:
- إنه من خيالك أيها الأبله.

(الموال) الذي تعود على مثل هذه الأوصاف لم يشأ أن ينسحب.. رفع صوته على غير العادة وهو ينظر بتحد

- يريدكم أنتم .. رائحة الموت في عظامي

.. لا يستطيع الاقتراب مني

بعض النفوس مازالت تحت تأثير
كلماته المنتقاة، لكن البعض بدأ
بالانصراف عنه، كأنهم يحاولون
نسيان الموضوع .. عند حلول الليل
والقمر مازال مستترا تجمع أهل
الشجاعة بالقرب من منازلهم
يتسامرون . ارتفعت الأصوات وعلت
الضحكات .. بدأت الحياة تدب من
جديد وفجأة وسط الظلام الدامس ا
نطلق صوت عواء مفزع .. صرير
سلاسل حديدية يتداخل مع الصياح ..
الجميع تقافزوا من مكانهم طلبا
للنجاة... عاد الموت يلف المنازل.. بعد
قليل مر (الموال) بين الردهات يتنفس
بحرية..

الفسحة التي تفصل بين القبور ومنازل
الأحياء... العيون تترقب قدومه... نظرات
الصبية ترنو إليه مشبعة برهبة لم يعرفها
من قبل... تكلم (الموال) فيما أنصت
الآخرون:

- بالأمس كان في حجم البغل .. لكنه
اليوم أكبر .. إنه سريع الانقراض
كالنمر، يحمل الحديد دون أن يشعر به ..
واستمر الحوار .. الجميع يطلب المزيد ..
قبل الغروب وقف (الموال) وقد تبعه
الجميع تكلم ناصحا وهو يبتسم .
- وحش جبار .. لن تكون لفرسته أي
أمل في الهرب

الليل يدنو من بعيد .. القمر لا يبدو له
أثر... أطبقت العتمة على البيوت المغلقة...
تساوى الأحياء بالأموات .. (الموال) الذي
اعتاد الظلام شعر بالحرية وهو يمر في
الطرق الخالية... أنس لهذا الصمت
المطلق .. دقات القلوب الخائفة يكاد
يسمعها من وراء الجدران وامتألت نفسه
بهجة .. قبيل الفجر انسحب إلى حيث قبره
الدائم .. مع الشروق بدأت الأبواب المغلقة
تنفجر .. تسالت العيون قبل الأرجل ..
خطوات مترددة تبحث عن ضحايا .. لم
يكن هناك جثث ممزقة .. لم يجدوا أثرا
للوحش القاتل .. بدأت التساؤلات حول
صحة الخرافة .. مع ارتفاع الشمس ظهر
(الموال) نظر إلى العيون المعلقة يرد
أسئلتها:

- لا أحد يعلم متى يخرج .

بعد صلاة الظهر اجتمع الرجال حول
(عبد الله الموال) .. الشكوك ملأت العيون
قال (الموال):

- لا أحد يعلم مكانه .. لكني رأيته بعيني

- ألا تخشى على نفسك؟

سؤال مفاجئ .. تهكم واضح .. استمر

الموال في المقاومة:



تحقيق

الذات

• د. هيفاء بيطار

لم يكن وجيه يطيق قراءة كتب الفلسفة وعلم النفس، حتى المقالات في المجالات والجرائد التي يشم فيها رائحة علم النفس كان يتجنبها بعد أن يطرها بسيل من الشتائم، كان يعتبر الفلاسفة وأتباعهم أشخاصاً معقدين، كلامهم طلاس، وكان يؤمن أن الفلسفة لم تقدم شيئاً للبشرية سوى الكآبة، وإلا ما سر الانقباض والتجهم الذي ينتابه كلما قرأ بضعة أسطر من مقال فلسفي؟!

لكنه حين خرج ذلك الصباح من غرفة المدير وهو يشعر أنه مدمر النفس ومسحوق كحشرة، وجلس إلى مكتبه شاعراً أنه فقد الرؤية حقاً وأن كل ما حوله ظلام، وأنه لم يعد يملك القدرة على امتصاص الإهانات من المدير الذي يصغره بعشرين عاماً، والذي لا يفقه شيئاً في الإدارة سوى أنه يريد تسخير كل شيء لمنفعته، أحس بضيق نفس حقيقي وشتائم المدير تطن في أذنه، وبصعوبة تمكن بأصابع مرتعشة من فك زر القميص محرراً رقبتة من أسر ربطة عنق عمرها ثلاثون عاماً، دمعت عيناه من القهر، ومضت سنوات خدمته في المؤسسة متوجة بالشتائم في السنوات الأخيرة بعد أن عينوا المدير الأحق. إنه على بعد سنوات من التقاعد، يحس قلبه سميكا، وروحه ثقيلة، ماذا جنى من نزاهته وتفانيه في العمل؟!

لم يستطع أن يطهر روحه من سموم كلام المدير كما كان يفعل كل مرة، أحس بالإهانات تترسب في روحه طبقة سميكة أحسها كالقطران، كان لا يزال يحس الظلام يسر به حين سطع فجأة عنوان كتاب ملقى بإهمال على طاولة زميله في العمل «تأكيد الذات». كلمتان مكتوبتان باللون الأحمر والخط العريض، أحس أن روحه المشتتة بالقهر تتجمع حول عنوان الكتاب كما تتجمع الدبابيس وتلتصق بقطعة المغناطيس. ترى ما الذي يغريه في

هذا العنوان ويدفعه لالتقاط الكتاب رغم رائحة الفلسفة وعلم النفس الفواحتين منه؟ كان الكتاب قديما، صفحاته مصفرة، لكن وجيه أحس أنه محموم من شدة الاضطراب ما أن قرأ السطر الأول: «لسنا معتادين على الانتباه لما يجري في داخلنا». فجأة أحس أن الظلام حوله يتبدد، وأن كل شيء في رأسه يضيء، أخذ يمتص كلمات الفصل الأول عن «الأنا المشوهة» كما تمتص الأرض المشققة من العطش قطرات المطر، لم ينتبه لتحديقه المفتون بالكتاب إلا حين دخل زميله في العمل، وانجر ضاحكا وهو يقول: لا أصدق ما أرى، وجيه يقرأ كتابا في علم النفس؟

بصعوبة رفع وجيه عينيه عن الكتاب، وقال: أود أن أستعير هذا الكتاب منك. فرك صديقه عينيه وقال: لا أصدق ما أرى.. منذ متى تقرأ كتابا في علم النفس؟ تملل وجيه وقال: لا أعرف، لكن هذا الكتاب يبدو مختلفا، أقصد هاما.. قال صديقه: إنه كبقية كتب علم النفس والفلسفة التي تكرها.

لم يكن وجيه راغبا بالحوار، عاد يغرق في الكلمات التي أججت قلبه وعقله معا، أحس أن لهذه الكلمات مفعولها المخلص، وأنها قادرة بضربة سحر أن تخلق من أعماق يأسه قوة مجهولة يتحدى بها كل مظاهر القهر واللاإنسانية حوله.

لم يستسلم للقيولة كعادته بعد الغداء، كان يقرأ الفصل الأخير من الكتاب الذي عنوانه «تأكيد الذات» والذي يبين فيه المؤلف كيف أن أهم واجبات الإنسان تجاه نفسه هي تأكيد ذاته، أي التعبير عن حقيقة أفكاره ومشاعره دون خوف، والإصرار على نيل حقوقه، والوقوف في وجه الشخصيات السادية والمستغلة التي لا تهدف إلا لتحطيم الكرامة الشخصية للإنسان، وأخيرا يطلب الكاتب بكل رقة ولطف من القارئ أن يبعث نفسه من جديد ويثق بإمكاناته الشخصية، ويتصرف ويتكلم بشجاعة يملئها عليه ضميره، ولا يخاف من المواجهة، فما قيمة الحياة إن خلت من المواجهة؟

ويستشهد المؤلف بأمثلة لأشخاص عاشوا شطرا كبيرا من حياتهم مسحوقين مهانين، ثم انتفضوا بعد أن رفضوا حياة الذل، مؤكدين ذواتهم، مستمتعين بكرامتهم، وسعداء بولادتهم الجديدة.

يا للنض الحار الذي يتركه هذا الكتاب في عروق وجيه، أحس أنه يخلع جلده القديم منتشيا بجلده الجديد المعافى، والذي لم يمتص كلمات الذل. عاهد نفسه وهو يضع الكتاب على صدره مصالبا يديه فوقه أنه لن يسمح لمخلوق بإهانته، وبأنه سيسعى لتأكيد ذاته متبعا للنصائح التي قدمها المؤلف.

المواجهة الأولى كانت مع زوجته التي اعتادت أن تسخر منه، وكان يمتص سخريتها على مضض دافئا انزعاجه منها، ومبررا لها أنه أسلوبها في الكلام. قالت له: ما هذه العجيبة؟! أنت تقرأ كتابا في علم النفس، وتحرم نفسك من قيلولتك المقدسة!

قال بحزم: أسلوبك الساخر يزعجني هل فهمت؟

رفعت إليه عينين مندهشتين وقالت: منذ متى تزعجك سخرיתי ياسيدي؟

احتد قائلاً: حتى سيدي هذه فيها سخرية. انتبهي ألفاظك من الآن فصاعداً، أسلوبك الساخر فيه انتقاص من احترامك للآخر.

استمرت الزوجة في السخرية قائلة: ياسلام، أهي موعظة أخلاقية أم.. قاطعها شاعراً بمشاعر غبطة عارمة لأنه يحكي ما يحس به تماماً: -كفى.. لا تعلمي من الحبة قبة، كلامي واضح.

آخرستها المفاجأة، أهذا وجيه الذي كان يمتص كلامها معلقاً بابتسامة، ما الذي جرى له؟ هل أثر به الكتاب؟ لكن منذ متى يقرأ كتباً في علم النفس؟ امتصت غضبها واعتبرت أن ما اعتراه ليس سوى حالة عابرة سببها حرمانه من القيلولة. لكنها حين ذكرته بعد ساعة بالسهرة في بيت أخيها، فوجئت برفضه الصريح قائلاً بوضوح سمرها في مكانها: لن أسهر.. يجب أن اعترف لك أنني التقى بأخيك مجاملة لك، لكني من الآن فصاعداً لن أجامل، سأكون صادقاً مع نفسي.. هل فهمت؟

بحلقت فيه غير مصدقة النفس الجديد في كلامه، سألته: خير، هل أزعجك بشيء؟ قال: إطلاقاً، لكنني بصراحة لا احترم رجلاً مثل، قهقهة مستمتعا بفيض تدفق أفكاره التي تولد في ذهنه وتنطلق رأساً إلى لسانه دون أن يلجمها كعادته، لا تندهشي يازوجتي العزيزة، شخص مثل أخيك لم يحصل على الشهادة الإعدادية يصير مليونيراً! لا تقولي إن الله أعطاه. فهذه الجملة يختبئ خلفها كل اللصوص.. انفجرت قائلة: أنتقص أن أخي لص!

ضحك بصوت حر: لا أقول سوى الحق. قالت: لا أصدق ما أسمع، منذ متى تتكلم هكذا؟ ما الذي جرى لك؟ قال منتشياً: لا شيء، أنا أؤكد ذاتي. <http://Archivebeta.Sakini.com> -ماذا! ما هذا الكلام غير المفهوم؟

استمر بالضحك منتشياً، مكتشفاً متعة أن يعبر الإنسان عن ذاته. لكنه لم يستطع أن يغفو طوال الليل. شاعراً أنه يحس بالجحيم والنعيم معاً مجتمعين في روحه.

ياه كم ارتكب أخطاء بحق نفسه، بدت له حياته منذ طفولته وحتى خريف عمره سلسلة من الأخطاء يسبجها الخوف ويطنها القمع منذ طفولته حرم من التعبير عن آرائه ومشاعره بصدق وحرية، كان يخاف من أبيه المستبد، وتعود مع الزمن على ابتلاع الكلمات التي تعبر عن عفويته، وعلى ابتلاع الإهانات أيضاً. ياه ماذا فعل لقلبه سوى أنه حوله إلى حقل من الذل واليأس والكراهية للحياة.. إنه الآن يواجه نفسه في صمت هذا الليل وحيدا مع دقات قلبه الذي يعلن الثورة بنبض جديد يميزه وحده. وجد نفسه بعين خياله مهزوماً ومهمشاً، قرر أن يتجاوز الخوف، امتصت وسادته دموعه وهو يعي كم تأخر في إعلان ثورة الكرامة في حياته.

صباح اليوم التالي حين استدعاه المدير، مشى إليه منتصباً شاعراً أنه يملك كنزاً في قرارة نفسه، لعله إحساس بالكرامة أو القوة، وحين قرع الباب وثنى مقبضه

ليدخل أحس أنه يودع آخر شعور بالذل. كان سعيدا أنه مقدم على معركة سيؤكد فيها ذاته. أخذ نفسا عميقا وهو يشعر أن مؤلف كتاب «تأكيد الذات» يشد على يده مشجعا وهامسا له: ما قيمة حياة تخلو من المواجهة؟

تذكر أنه في كل مرة كان يحيي المدير بلهجة الطاعة، وبابتسامة فيها الكثير من المذلة والآخر لا يرد التحية. رفع إليه المدير عينين حاقدين ومستطلعيتين في أن - كأنه يسأله - أين تحية الصباح؟

أسعده أنه استقبل نظرة المدير بتحد ولا مبالاة، وضع يديه في جيبي بنطاله، وأثنى ركبته، لم يعد من مبرر لوقوفه المعاقب على ذنوب لم يرتكبها، تذكر أنه كان يقف محني القامة، وقد تصالبت يداه خلف ظهره مسمرا نظره على حذائه.

ابتدره المدير ساخرا: أرى أنك ابتلعت تحية الصباح، هل اختفى صوتك؟

قال بصوت لم يتعمد أن يبلله بالذل: أبدا، لكني في كل مرة كنت أحبيك، لم أسمع ردك.

بحلق فيه الشاب المتغطرس قائلا: أتجرؤ على انتقادي.

قال: بل أجيب على سؤالك.

قلب المدير الملف وقال: أرى أنك لم تجر التعديلات التي أمرتك بها.

خفق قلبه وهو يعي أنه مقدم على ساحة قتال بشجاعة لم يعرف مثلها طول حياته: ما أمرتني به مخالف للقانون.

هب المدير واقفا وقال: ماذا أسمع؟!

أجاب باستخفاف: أنا لا أخالف القانون، المواصفات التي كتبتها غير متوافرة في المواد التي يجب أن أوافق على شرائها وستخسر الشركة ملايين إذا...

جن المدير من الغضب وقاطعه قائلا: أخرس ياكلب، أتجرؤ على مخالفة أوامري، ستوقع يعني ستوقع.

كان منتشيا بتأكيد ذاته، ترك المدير يعوي مسعورا، يشتمه ويتوعد وحين تهاوى على كرسيه، قاذفا الملف بوجهه وهو يأمره أن يوقع وإلا سيندم.

قال بصوت واثق: لن أرد على رجل سفيه مثلك، لن أوقع، هل فهمت!

استدار ليمضي، لكن المدير انقض على كتفيه يهدده..

وجد نفسه يستدير ويقبض على عنق المدير بقبضة من حديد، طعنه بعينيهِ اللتين تقدحان شررا وقال له: كفك تطاولا على الناس، الكل هنا يكرهك، ويعرفون ممارساتك الدنيئة، لا أحد تخفى عنه سرقاتك، فلا تتناول على الناس الشرفاء. لم يستطع المدير تحرير عنقه من القبضة الحديدية، إلا حين أراد وجيه إفلاته.

عاد إلى مكتبه منتشيا بسعادة تحقيق الذات، ووسط عيون الدهشة والذهول والخوف لزملائه، كان وحده يتذوق طعم سعادة جديدة عليه.

وحين استدعي للتحقيق بعد أيام، ذهب بقلب واثق، أدلى بأقواله وسلم المستندات التي تدين المدير وتفضح سرقاته، لم ينكر أنه اضطر للدفاع عن نفسه. كان منتشيا بولادته الجديدة، قلبه ينبض على إيقاع الكرامة، وجلده تفتحت مسامه التي انسدت

لزمّن طويل بعرق الخوف.

لكنه فوجيء بعد شهرين من مسار التحقيق بفصله من الوظيفة بتهمة اعتدائه على
عنق المدير! تراقص عنوان الكتاب في ذهنه، سأل المؤلف بعيني دامتني: لم تقل لنا
مخاطر تأكيد الذات يا صديقي!

أدهشه أن تكون آثار تحقيق الذات رهيبية إلى هذا الحد ومدمرة، ورغم إحساسه أن
الواقع هزمه وأنه متكور داخل حزنه كحلزون منكمش في قوقعته، ورغم أن
إحساسه بالغبن كان طاغيا، إلا أن ثمة شعورا ابتداء باهتا في روحه، ثم أخذ يعرّب
معلنا عن نفسه مؤكدا له أنه حقق أعظم انتصارات حياته، وأنه توصل إلى تجاوز ذاته
ليصير مثالا ورمزا للشجاعة، كان يحس بمتعة أنه ترك بصمته في ذاكرة أصدقائه
وأعدائه إلى الأبد لن يتمكن أي منهم من نسيانه.

فليكن كبش فداء لا يهم، يكفي أنه لم يسمح للظروف الرديئة أن تجمده وتحتزل
إنسانيته، وما فداحة الظلم الذي أصابه سوى تأكيد على نزاهته وصدقه. لقد فهم
متأخرا لماذا كان يكره الفلسفة، لأنها ستضطره أن يفهم ذاته ويناقش حياته، وهو لم
يكن مستعدا لمواجهة نفسه.

ياه كم يشعر أن البطولة أرفع من أية سعادة، لم يعد يخشى شيئا، شجاعة تأكيد
الذات أعطته مناعة ضد التهديدات، فليخسر وظيفته المهم ألا يخسر نفسه.

وفي وحشة الليل، كان قلبه أعزلا لكنه ليس خائفا، لم يعد مضطرا لتضليل ذاته..
إنه يقفز فوق الصعاب وحيدا وحرًا يلحقه ظل كرامته، ورغم أن جسده كان ثقيلًا، إلا
أن روحه كانت تسبح في أمواج النور.

أدخله التعب والنعاس فيما يشبه الغيبوبة، سمع همسا بعيدا يقول له
مواسيا: لا تيأس، المهم تأكيد الذات.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عادل قرشولي شاعر الغربتين

في مجموعته الألمانية الأخيرة «هكذا تكلم عبد الله»

المدخل:

إذا كانت غربة الإنسان، بمعناها الفلسفي — الوجودي أصبحت في هذا الزمن حالة مزمنة ومرضية، وغير قابلة للعلاج بالطرق الفيزيائية والكيميائية والنفسية المتعارف عليها، فإن الشاعر خصوصا هذا الكائن المتفرد المتمرد هو أكثر الناس التصاقا وتماهيا مع تلك الغربة، يكاد يكون كل ما يكتبه ويعيشه ويحسه ويراه في هذا العالم مجرد رقص غجري عنيف داخل جدران تلك الغربة وعلى أبقاعاتها الجنونية المحتدمة. لهذا فهو يحاول بالكلمات التي يقطعها من جروحه والآلمة وقلبه أن يجارب تلك الأفعى — الأخطبوط الهائل، في داخله وخارجه، إلى أن يتم له إيجاد مخرج من هذه المعركة الضارية. وبما أن هذه الغربة أصبحت حالة مزمنة ومرضية لم يعد بإمكان الإنسان المعاصر استئصالها من جذورها الأولية، فإنه يجد نفسه مضطرا للجوء إلى أمرين أحلاهما مر، كما يقال: إما أن يقبل تحديها ويبحث عن صيغ للتعايش معها والاحتجاج عليها وضدها، وضد كل الدوافع والخلفيات الكامنة وراء وجودها وانتشارها في جسم الإنسان كالسرطان في القلب والرئتين، بتحويلها إلى جزء من الذات المقاومة، وإما أن ينتحر على الطريقة اليابانية السامورائية، كما فعل مثلاً باول تسيلان وخلييل حاوي، فيتحول الرفض عندئذ إلى استسلام وإذعان وهزيمة كلية.

• رياض
العبيد

هذه الحالة المرعبة من الصراع السيزيفي مع الغربة تكاد تنطبق على كل الشعراء في العالم، خارج أوطانهم أو داخلها، ولكن كل واحد من هؤلاء يعايش تلك الحالة ويتعامل معها على طريقته الخاصة وبأدواته وأساليبه الفردية الخاصة أيضا.

الشاعر عادل قرشولي، وهو واحد من هذه الأمثلة الفريدة، أي أحد أولئك الشعراء المتفردين، الذين كانوا ومايزالون في موقف صراع أبدي درامي مع الغربة، لا يفتأ يتجدد كل يوم وساعة ولحظة في أي مكان من العالم، يعيشون فيه.

ولما كان، كما ذكرت، لكل شاعر طريقته الخاصة بالتعامل مع الغربة ومفرداتها الكثيرة المختلفة، فإن لقرشولي بهذا الخصوص حقلا واسعا من التجارب التي يلمسها القاريء فيما كتبه من قصائد عربية وألمانية. حقل التجارب هذا متنوع وخصب بكل أشكال استلهام الغربة في مستواها اللغوي والبياني والسيكولوجي والمعيشي والفلسفي - الوجودي في علاقة حدية جدلية ما بين داخل وخارج لا يتصالحان لحظة إلا ليعودان ثانية للتناحر أو التجاذب أو في أقرب الاحتمالات - إلى التمازج الشخصي والحضاري في أوسع معنيهما الدلالي والمجازي.

عليّ أن أذكر الآن، أن عادل قرشولي، هذا الشاعر السوري المهاجر، يعتبر اليوم من أهم شعراء القصيدة الألمانية المنتمين إلى أصول أجنبية وأحد روادها. وهو أول شاعر عربي تمكن من اختراق الساحة الشعرية الألمانية المغلقة على ذاتها إلى حد كبير نسبة إلى الساحتين الفرنسية

والإنكليزية. وليس من المستغرب أبدا أن تختاره مجلة Poetry الأمريكية الشهيرة التي تصدر عن جامعة ميشيغان منذ عام 1912 من بين ثلاثة وثلاثين شاعرا يمثلون الشعر الألماني المعاصر من بريشت إلى براون لتقديمهم مع نماذج من قصائدهم إلى القارئ الأمريكي في عدد مزدوج صدر مؤخرا.

بدأ قرشولي كتابة القصيدة الألمانية في منتصف الستينات ونال شهرة واسعة في شرق ألمانيا، إذ ساهم مساهمة كبيرة فيما سمي في تاريخ الأدب الألماني الشرقي بالوجة الشعرية، وقد كرمته مدينة لايبزغ التي يعيش فيها منذ قرابة أربعين عاما بمنحه جائزتها الكبرى للأدب عام 1985. ولم تكن قصائده قبل الوحدة بين الألمانيتين، معروفة في غرب ألمانيا إلا لدى المختصين والمهتمين. لكن أشعاره مالبت أن سافرت بعد الوحدة إلى الجزء الآخر من ألمانيا، فامتسع الاهتمام به ومنحته الأكاديمية البافورية عام 1992 جائزة شاميسو للأدب، وهي أعلى جائزة تمنح لكاتب أجنبي «قدم اسهاما بارزا لإغناء الأدب الألماني» وقد جاء في حيثيات الجائزة «إن شعر عادل قرشولي يجمع بطريقة فذة بين الشرق والغرب في صور مألوفة وغريبة في آن معا. دراساته ونثره صراعات ثاقبة مع عالم أصبح في غموضه يهدد فردية الإنسان بالضياع. أعماله تتحدث بلغة تتسم باكتمال في الشكل ورحابة في الفكر، توحدت في ذات شاعر يمتلك حكمة مواطن عالمي» وإضافة إلى قصائده العربية وأعماله النظرية، خاصة في مجال المسرح - إذ يعتبر أيضا من أهم المختصين بمسرح بريشت - وترجماته

تتشارك معها جميعا في هم واحد أصيل هو: هم البحث عن الذات المولهة باتحادها المطلق مع الله / كما عند الصوفية تحديدا / وهم الذات، المتشظية المتناثرة في البحث عن الآخر، مهما كان شكله ونوعه وفصيلته؛ أي إنسانا، حجرا، شجرا، ماء، فتاة، جمالا، عشقا، الخ... للتجاوز معه والتجانس وإياه / كما عند قرشولي وكتابات الشعرية المتنوعة.

يستعير الشاعر من النفري جملة «وقال لي» التي يستهل بها سطور مواقف، ويحولها إلى «وقال عبد الله لي». ومن دواعي التكرار الممل أن يحاول الناقد أو القارئ أن يعقد مقارنة أو يجد تشابها بين هذه الجملة الاستهلالية التي يستخدمها قرشولي في مطلع القصيدة، بل أحيانا بين مقاطع القصيدة الواحدة وبين استخدام النفري أو غيره لها. كما أن استخدام الاسم عبد الله في هذه الجملة بالذات يختلف عن استخدامات كثيرين له في الأدب العربي. فهو لم يستخدم الأسلوب السرد في تحديد ملامح له ولم يضعه في مواقف مختلفة متباينة ليسرد من خلاله حدثا أو موقفا أو حكاية ما. إن عبد الله عند قرشولي ليس سوى صوت الذات الأخرى، الداخلية، التي تحول الحوار إلى تساؤل، وتتيح للذات مناقضة نفسها ومماحكتها، «بتحويلها لهذه الذات الشعرية نفسها إلى مخاطب وتحويل الخطاب الشعري الفلسفي إلى مناجاة مع تلك الذات»، كما يقول الشاعر في حوار مطول أجرته معه «ليركة فون زالفيلد»، مؤلفة «تاريخ الأدب الألماني» إن استخداما لعبارة «وقال عبد الله لي» ليست مرتبطة بهذا الاسم بالذات، فقد كان في البداية يريد أن يسمى المجموعة

إلى العربية ومنها قرشولي خمس مجموعات شعرية باللغة الألمانية هي «كحرير من دمشق» عناق خطوط الطول، «وطن في الغربة»، «لو لم تكن دمشق». وإذا كانت الكتابة عن ذلك الحقل - القرشولي - تكاد لا تبدأ ولا تنتهي، بسبب اتساعه وعمقه وشساعته اللامحدودة، فإن محاولة تقديم صورة متكاملة لهذا الشاعر، شاعر الغربتين / على صيغة رهين الحبسين التي أطلقت على المعري / أي غربة الداخل والخارج معا، في عجالة كهذه تكاد تكون شبه مستحيلة. ولذلك فإنني سأحاول أن أركز هنا على ديوانه الألماني الأخير «هكذا تكلم عبد الله»، ساعيا أن أستنبط منه بعض المعاني التي جمعها وزرعها الشاعر في حقله إياه، خلال ستين عاما وأكثر من حياته، عموما، وخمس وثلاثين عاما وأكثر، وهي عمر كتابته للقصيدة الألمانية، على وجه الخصوص.

II التفاصيل

١- في المحتوى:

تبدأ المفارقة في كتاب «هكذا تكلم عبد الله» من العنوان نفسه، فهو يحيلنا من جهة، بشكل استدعائي - شبه أوتوماتيكي إلى كتاب نيتشه المعروف «هكذا تكلم زرادشت» ومن جهة أخرى يحيلنا، بشكل استرجاعي - موروثي، إلى كتابات صوفية قديمة مثل «فصوص الحکم» لابن عربي و«منطق الطير» لفريد الدين العطار وخصوصا «المواقف» للنفري.

غير أن هذه المفارقة ليست لها أية علاقة ملموسة حقيقية مع كل الكتب المذكورة أسلوبا ومعنى؛ اللهم سوى أنها

إن صيغة التقرير في مسألة التحول الذي طرأ على الذات، أي خروجها الأبنستمولوجي والأنطولوجي والنفسي عما كانت عليه سابقا، ودخولها في عالم جديد قبلت به، تستدعي التساؤل التالي: لماذا وكيف حدث هذا؟

هذا التساؤل الذي سيبدو للبعض عاديا ومجرد تحصيل حاصل نتيجة الاغتراب الجغرافي والحضاري التي يعيشها الشاعر هنا بعيدا عن وطنه الآن، لن يراه المتمعن والمتعمق في الأمر على هذه البساطة والسذاجة؛ كونه يكتسب طابعا شموليا، يتجاوز إطار الذات الواحدة، وذلك عندما سنحاول البحث عن أسبابه الداخلية والخارجية، ضمن جدلية المتضادات في الإنسان والرؤية والحب والأشياء أي بكلام آخر: كيف ولماذا يتحول الشيء / الإنسان / جوهر الشاعر على المستوى العقلي والفيزيولوجي والسيكولوجي والرؤيوي في مكان وزمان معينين إلى موقف آخر جديد وإلى أي مدى يمكن أن يحدث التزاوج بين عالمين وكيف يحدث العناق بين خطوط الطول في الذات؟ هذا هو السؤال الذي يؤرق الشاعر ويبحث عن جواب له طوال الوقت.

في قصيدة «الرقص على حبل» نقرأ: «غربة على يمينك / وعلى يسارك غربة / أنت ترقص على حبل». هذا المقطع الصغير يكاد يلخص لنا حياة الشاعر كلها، ففيه نحس ونشم قسوة ورائحة تلك الغربة التي حاصرت الشاعر من جميع الجهات واستغرقتة، حتى بات لا يكاد يبان له شكل أو وجه سوى تلك الآه، والحسرة، وذلك الحنين إلى جذور استوطنها الشرح وأصبح جزءا حميميا منها. إن هذا الرقص

«هكذا تكلم شهياري»، كما ذكر في مقابلتين مع جريدة «الوطن الكويتية» وجريدة «العربي» المصرية عام 1994، أي قبل صدور المجموعة، وأرفق المقابلة الأولى بقصيدة يبدؤها بعبارة «وقال شهياري لي» إن العبارة التي تحيل مباشرة إلى النفري ليست هنا إذن سوى «مجرد استعارة واستخدام شكلي لا أكثر» استطاع من خلالها أن ينفي من هذه القصائد التي يغلب عليها الطابع الفلسفي ذو الصفة التعليمية، لأن المخاطب هنا ليس الآخر، بل هي الذات، والمخاطب بين الذات والذات ما هو سوى مناجاة حميمة.

وإذا كان هناك من مدخل واضح يساعدنا في الدخول والغوص في كتاب «هكذا تكلم عبد الله» فإنه لن يكون سوى ذلك المدخل إلى الذات؛ ذات الشاعر، القلقة، المشتتة، الغاضبة والمتمردة والحائرة والمضطربة في ملكوت هذا العالم الفاتن المخيف.

مدخلنا ذاك سنلمسه ونعثر عليه من أول الكتاب حتى نهايته، وذلك عبر بحث تلك الذات المضني، الحثيث، الخافت، القاسي، عن الحب والعشق والدفع والوطن والهوية والصدق والعدل والصديق والآخر والسعادة والطمأنينة في هذه الحياة في هذا الخصوص نقرأ مثلا في قصيدة «الجذر» قول الشاعر: «وقال عبد الله لي: / أنت لم تعد أنت / فلو كنت أنت أنت / لما قبلت بما تقبل». هنا تطالعنا منذ البداية تلك النغمة الصوفية - الاغترابية، قصدت نغمة الذات وما صارت إليه، أو على الأقل يثير الحيرة والقلق لدى الشاعر، بما آل إليه مصيره في غربة لا ترحم.

كما يكتب في إحدى قصائد «وطن في الغربة».

هذه المحاولة المستحيلة للاحتفال بالعرس بين الشمس والثلج، لجعل «خطوط الطول» تتعانق في الذات وفي القصيدة، هذا التوطن في اللاهذا واللاذاك، يضطره للتأمل في العلاقة بين الأنا والآخر ومحاولة سبر مكشوفاتها. وهو يورطنا من قصيدة لقصيدة في الدخول معه في تلك العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر، في المستوى الوجودي والمعرفي، بحيث يكاد يصبح من العسير التفكير بوجود أحدهما دون الآخر، ولكن دون إلغاء أو نفي تام. وإذا استعملنا طريقة ديكرت في / الكوجيتو /، فإننا نستطيع أن نحول هذه المعادلة إلى الشكل التالي: / أنا الآخر، وهو أنا، إذن نحن موجودان مستقلان ومتحاوران / أو وبشكل أدق: / الآخر جزء مني / وأنا جزء منه / إذن هو ليس أنا وأنا لست هو، بل نحن موجودان مستقلان ومتحاوران /.

إن هذه الجدلية الفلسفية لدى قرشولي، نكاد نجدها في ثنانيا كل قصيدة من قصائد المجموعة، ولكن بصيغ وصور مختلفة. نأخذ مثالا على ذلك قوله: «الوحيد الذي لن يهجرك أبدا هو أنت / أما إذا هجرك العالم / فلن تصل يوما إليك؟» فالملحوظ أن الجملة الأولى تعطينا أو تمدنا باحساس ظاهر، بأنه لا داعي للبحث عن شيء خارج الذات، كون هذه الذات هي المنبع والأصل الأول، كما أنها أيضا المنفى أو المرقد الأخير. غير أن الجملة الثانية تستدعي التفكير بتلك العلاقة التي تربط هذا العالم بذاتية الشاعر المنزرعة في قلب الجملة الأولى؛ حيث سيعني هجران

على الحبل، هو سير على صراط بين غربة وغربة، بين «جحيم وجحيم».

على أن حصار الغربة ذاك لم يكن كافيا للشاعر لكي يتمدد في غرفة الغاز وينتحر ببطء شديد، كما فعل ويفعل الكثيرون اليوم، بل كان لابد من رقصة دموية، يقاوم بها الشاعر ذلك الحصار، مقاومة شبه انتحارية؛ كونها قائمة / أي تلك الرقصة / على حبل مشدود رفيع، حيث لا يعرف نهايتها أحد، / كما هي الحالة لدى لاعب السيرك أو الراقص على حبل / سوى تلك الصدفة التي تحدد كل شيء في الحياة عبر قوانينها اللامنتظية واللامفهومة إطلاقا: «وقال لي / أغمض عينيك / وانطلق بأقصى ما أوتيت من بصيرة / أنت ترقص على حبل / بين جحيم وجحيم».

إن اختيار الشاعر لأن يكون راقصا على حبل بين غريبتين بشكل قسري لا إرادي، هو نوع من الضرورة التي فرضت نفسها على الشاعر، بحيث جعلت منه، شاء أم أبى، ذلك الراقص الذي يرقص في عرسين / أو هلاكين / في آن معا، عرس / أو هلاك / الغرب بكل ما فيه من إغراءات مادية وتكنولوجية واستهلاكية وثقافية كبيرة؛ ولكن أيضا بكل ما فيه من خواء روحي قاتل؛ وعرس / أو هلاك / الشرق بكل ما فيه من ذكريات جميلة ورومانس أقل، ولكن أيضا بكل ما فيه من قمع وحروب وخيبات لا تنتهي.

هذا التداخل الجدلي ما بين عرسين / هلاكين / نكاد في أكثر صفحات الكتاب. إنه «التوطن في اللاهذا واللاذاك، وفي الهنا والهناء» وفي آن معا، وهو محاولة للاحتفال بـ «العرس بين الشمس والثلج»،

العالم بهذه الذات، فقدان هذه الأخيرة طريق الوصول إلى عمقها وخصوصيتها المتفردة. هكذا يتجلى أنه لا بد هنا من وجود تلك العلاقة الجدلية ما بين تفرد ذات الشاعر وبين تعدد العالم؛ بحيث يصبح ذلك التفرد تعددا وهذا الأخير تفردا، على أن يحافظ كل منهما على استقلاله الخاص، أو يترك فسحة / نقطة / للتجاوز والتجانس، يستطيع الإثنان من خلالها استنطاق الآخر وتأويله وفهمه، دون أن يلغيه أو يحذف من كيانه ودائرته بالقوة والسيطرة.

ب - في اللغة او الشكل :

لا بد عند الحديث عن لغة عادل قرشولي الشعرية في هذا الكتاب، الإشارة إلى مسألة هامة هي : إن الشاعر يكتب الشعر باللغتين، العربية والألمانية، وهو متمكن منهما إلى أبعد حد، شكلا ومعنى وبلاغة وتركيبا، وهو أمر نادر عند من يكتبون باللغات الأخرى من العرب. وأنا أعتمد هنا في الاستشهادات على ترجمة قدمها الشاعر نفسه لقصائده إلى العربية. ومن الجدير بالذكر أن إحدى عشرة قصيدة من قصائد هذه المجموعة بالذات كتبت أصلا بالعربية، ثم صاغها الشاعر بالألمانية، وهو ما كان يتجنبه في مجموعاته السابقة. وليس من شك أن النص الأصلي يختلف بالضرورة، إلى هذا الحد أو ذاك، عن شقيقه في اللغة العربية. وذلك راجع إلى طبيعة تكوين وتركيب كل من اللغة الألمانية والعربية، فيما يخص الجملة الفعلية والاسمية وأيضا تركيب الصور البلاغية والحسية والبصرية، وأحيانا الجنس والطباق واللعب بالألفاظ وقفلة

الجملة الواحدة. من هنا فإننا نلاحظ بأن النص الألماني تنطبع لغته بطابع عقلاني - هندسي جدلي، فيه تأمل عميق وإحاطة شاملة بالحياة والأشياء؛ وهذا يعود بالطبع إلى جوهرية اللغة الألمانية وجذورها الفلسفية والعلمية؛ بينما نلاحظ أن اللغة في النص العربي أكثر حركية وحسية من الأولى بسبب طبيعة اللغة العربية الإيقاعية - التصويرية في الأساس. لكن النصين يتميزان برشاقة وجمال بالغين رغم الكثافة والدقة الشديدين في بنية الصورة الشعرية. إن القصائد برمتها تنحو منحى لغوي مقتصدا جدا / أي ذات طابع اختزالي مكثف / بحيث أنه يلمح أكثر بكثير مما يصرح به. هذا الاقتصاد اللغوي سيجعل الصورة البلاغية مكثفة إلى أبعد الحدود، أي سيجعلها قرينة التعقل والتأمل، في مقابل التغني والانطراب ودغدغة الحواس.

فحين نلاحظ بأن الشاعر، من خلال لغته تلك، يصمت حينما يريد أن يتكلم، كما لو أنه يريد أن يتركنا نحن القراء، في نقطة فراغات عائمة على سطح الورقة / الصفحة / تتطلب منا أن نملأها بما نشاء من الألفاظ والصور؛ بينما نراه، أي الشاعر، يتكلم حين ينوي أن يصمت؛ أي أنه في هذه الحالة يتركنا في دهشة الكلام، بينما كنا نتوقع منه أن يضعنا في حالة الصمت الكامل.

كما أن صور عادل قرشولي البلاغية والجمالية في هذا الكتاب، لا تبغي إسحار القارئ من خلال المفارقات الضدية للألفاظ والمواقف والأشياء، بل الاستحواذ على حاسة الذوق الداخلية العميقة لديه، أي حاسة القلب / عارفا

وحكيما/ وخاصة العين - البصر، متفكرة بذاتها ولذاتها من خلال استقلالها واندماجها على السواء بالكون والأشياء حولها، وأيضا حاسة الشم واللمس وهما يتحدان بالكل بجمالية فلسفية تستدعي احدهما الأخرى.

ولنأخذ المثال التالي تجسيدا وشاهدا على ما قلناه: «أقرب من يد إلى جسد/ ومن بؤبؤ إلى عين/ أقرب من ذكرى إلى ذاكرة/ ومن رضيع إلى ثدي أم/ سيبقى أبدا بهذا القرب منك/ وطنك المنفي عنك». فهذا المقطع نلاحظ أن الصور المتتابعة في كل جملة تستدعي التأمل الفكري من اكتشاف حركيتها البصرية ودلالاتها المعنوية. فالجسد الذي يتحرك ضمن حركية الأشياء والعالم بصورة متفاعلة ومنفصلة معه يتطلب يدا أو لنقل شرارة تدوير اتجاهاته وحركاته؛ ولكي نكتشف عمق وشفافية الصورة في الجملة الأولى، علينا أن نربطها بالجملة ما قبل الأخيرة: أي/ سيبقى أبدا بهذا القرب منك/ حيث سيتضح لنا عندئذ، كم هو قريب ذلك الوطن من قلب الشاعر وعالمه، كما اليد بالنسبة للجسد، وبأن كم هو بعيد، كونه منفيا عنه وخارجا عليه. هذه الجملة الجدلية التفاعلية بين القرب والبعد، شكلا ومعنى، تضع من الصورة الشعرية في كل جملة شبكة تركيبية من الخفي والمستتر والغامض والواضح في طبيعة الأشياء واللغة والقصيدة.

مثال آخر قوله: «كراقص على حد سكين/ يقف المهاجر ظامئا/ بين مطر ومطر»، فالصورة البلاغية هنا لا تكتمل إدراكها، سوى عندما نتمكن من حل جدلية الأشياء المتناقضة في الجملة الواحدة؛ كمثال حالة ذلك المهاجر

الظاميء/ والمقصود هنا الظاميء إلى وطن، إلى دفء، حب، ربيع، كونه نباتا في شتات/ الذي يقف عاطلا عن الرؤية واتخاذ القرار بين اختيار هذا المطر أو ذاك، وعاطلا عن المقدرة عن حسم مصيره الوجودي بربطه الأخلاقي والديني والسياسي بين هذا اليقين أو ذاك.

كذلك، وفي هذا المنحى الجدلي، سنجد الكثير من الشواهد في الكتاب، تدلنا على ذلك الأسلوب الفني المقتصد في اللغة، اقتصادا يشعر القارئ معه، بأن اللغة تتفجر من الداخل، من فرط وشدة اقتضابها وكثافتها؛ وأيضا على تلك الصور الجمالية المحملة بالأبعاد الفكرية والحلمية والتي تسحب بحواسنا ومداركنا إلى آفاق ميتافيزيقية، ولكنها أرضية ومعاشة وملموسة على حد سواء سنجد مثلا أن الشمس ليست هي أصل الوجود، بل إن أصله هو «فيك أنت» أي في الإنسان نفسه، ففي الذات التي يخاطبها عبد الله، كما أن اكتمال الجمال في كل محسوسات الكون لن يكون سوى عن طريق ذلك الـ «أنت»، بل إن ذلك الاكتمال ليس سوى هذا الـ «أنت» قائما ومستقلا بذاته ولذاته.

«وقال لي/ أبدا/ ليست هي الشمس/ إن أصل هذا الوجود فيك/ واكتمال/ كل ما في المحسوسات من جمال/ هو أنت». كذلك سنجد أن «الأموات» هم وحدهم الذين يعلمون الشاعر/ أي ضمير المتكلم المخاطب - ذاته/ كيف يحافظ على ديمومته ووجوده وحيويته، وذلك من خلال فعل الموت نفسه الذي يسري في نسغ كل الحياة: «الأموات هم الذين يعلمونك/ ألا تموت وأنت حي/ وقال لي/ لن تصبح كلا إلا حين يعيدك الكون

تبحث في ذاته إلا عن ذاتها، ويرفض الذوبان في الآخر، مهما كان شأنه، رغم أنه يتأمل في جوهر العلاقة بين الأنا والآخر ضمن إطار وحدة الوجود، ويحاول أن يقترب من الآخر ويتقرب إليه، بل وأحيانا يتقمصه ليفهمه، لالكي يذوب فيه.

ولاشك أن هذا التميز في لغة عادل قرشولي الشعرية هو الذي جعل الشاعر توماس بيمة يضع لمقال كتبه عن مجموعة «هكذا تكلم عبد الله» عنوانا مثيرا هو «هبة الآلهة» قال فيه بحماس نادر: «أنا أدعى أن هذه المجموعة تعد ظاهرة من الظواهر. فهي مجموعة تبرز من بين طوفان الكتب التي لاحصر لها بقراءة لا تحتاج إلى فعل تفضيل لوصفها، إذا استطاع قرشولي أن يقدم لقرائه فيها حكمة مقرونة بالخيال وحيوية الإبداع. وهو يعلن من خلالها قائلنا، نحن الألمان، نؤمن الدعاء، ولكن بكل إصرار: انظروا كم هي جميلة لغتكم التي أصبحت هنا لغتي. وهو يخجل كل أولئك الذين لم يعودوا يستنبطون من هذه اللغة كل مافيها من غنى وجمال».

نماذج من مجموعة عادل قرشولي الألمانية
«هكذا تكلم عبد الله»

الجذر

وقال عبد الله لي

أنت لم تعد أنت

فلو كنت أنت أنت لما قبلت بما تقبل

وقال لي من يفقد الجذر يفقد الثمر

ومن يفقد الثمر يفقد الجذر

إلى الكون / فكالحب كمال هو الموت / وكذروة المضاجعة لحظتك الأخيرة / ليست سوى اكتمال يتألق / على مدى زفير». وفي موضع آخر نقراً: «ولم يكن أزلك الأزل / ولم يكن أبدك الأبد / لكن الجسر / بين أبد وأزل / هو أنت / لا تبعد كثيرا / عن النهايتين».

وفي مكان آخر سنتعرف على أن الوجد والفرح صنوان، وأن الفرح لا يقوم ولا يستوى سوى بالوجد، تماما كحالة الألم والفرح عند الحامل، خلال الوضع وبعد الولادة: «أكتب فوق الوجد الفرحة / واكتب فوق الفرحة الوجد / الحجر هو الذي يحتفظ حتى الأبد / بأثر ضربات المطرقة / أما الماء فيألم برشاقة كل شرخ / وقال لي / لا تكن حجرا / ولا تكن ماء» ثم سنقرأ تلك الصورة الجميلة: «دفع نظرتك بالثلج» ونذكر باللاشعور كم هي قاسية وجميلة حياة الغرب في آن معا. فمن جهة هناك عملية «تدفئة النظرة» وما تحمله وتشير فينا من لوعة وحب وحنين لجمال مفقود، ومن جهة ثانية هناك لفظه «الثلج» وما تشير فينا من برد وعزلة وبياض قاس يستدعى شبح الموت / الخراب / في لاوعينا المخبوء العميق.

ورغم التكتيف الشديد في لغة قرشولي الشعرية، فقد تمكن من حل المعادلة الصعبة، معادلة التكتيف والدقة الشديدين في اللغة وبنية الصورة الشعرية وتحميلهما في الوقت نفسه احياءات مفتوحة متعددة الابعاد مقرونة بجمالية صوفية، إن صح التعبير، نجح في تعريبها، إلى الثقافة الألمانية شعريا، رغم أن نظرتة الفلسفية تتناقض كلياً مع النظرة الصوفية، إذ أنه يرفض الانصياع لإملاءات الذات الأخرى التي لا تريد أن

لأن الجذر دون ثمرٍ عقيم
والعقمُ ناشفٌ كالْحجرِ

وقال لي

ارحل إلى الجذرِ ترحلُ إلى وطن

فمن لا وطنَ في وطنٍ له لا جذرَ له

ومن لا جذرَ له فهو وحيدٌ موحشٌ

كغصنٍ يابس

فلم تقل شفتاي سوى دمعَةٍ هربت من

العين .

وقال لي

حين يكونُ لك مكانٌ يحتويك

وزمانٌ يحملك في ثوانيك

حين يعانقُ فيك قوسُ القزح

قوسَ قزحٍ الآخرِ فيه

عندئذ تكون الحياة

ويكونُ زمانك الأبد

ومكانك في الكون اللامكان

وقال لي

القوارب نسيت الريح

ونكست رؤوس الأشربة

الشواطئ مازالت تنتظر

وتنتظر

✱

وقال لي

ليس من ينبوع

ولانهر عسل

ولاسنابل

تندلى كالعناقيد

ولاعذارى

في جنة الغربية

✱

وقال لي

لا تلمس حبة القمح

حين ترميها بين أقدامك يد

لا تعرف الألفة

تأبط السماء بين عينيك وحلق جائعاً

مع العصافير الصغيرة

✱

وقال لي

في شتاءات الريح الثلجية

لن تقاوم الموت

شجرةٌ عارية

دون حنين

إلى ربيع

✱

وقال لي

حتى فوق المرج اليناع

ينزل

الغصن المبتور

✱

وقال لي

لا تدع الغربة تصطادك

بشباكها

تأمل الآخر طويلاً وببطء شديد

لعل زوال اللحظة الغربية

لا يخرق أنثذ

في حيرته

مسامات الجسد

✱

أما أنا فقلت

لم تعد الغربة عني بغريبة

في الجذر شرخ ودود غريب

.. وثمة شوقٌ

يتطلع أبداً إلى انعتاق...

يناديني في الليالي الموحشة

كصهيل مهر شارد

إلى ما وراء الجبال السبعة

جونتر جراس شاعرا

سميرمينا جريس - جرمرزهايم / ألمانيا

قد لا يعرف الكثيرون أن الأديب الألماني الكبير جونتر جراس Guenter Grass يكتب الشعر، فشهرته تقوم أساسا على روايته الضخمة، خاصة «الطبعة الصفيح» التي ذكرت في حيثيات منحه جائزة نوبل لهذا العام، واعتبرتها الأكاديمية السويدية من الأعمال الأدبية الخالدة في القرن العشرين. لكن جراس دخل في الحقيقة دنيا الأدب من باب الشعر الضيق وليس من باب الرواية الرحب، وكان أوائل الستينيات في طليعة الأصوات الأدبية المجددة على ساحة الشعر الألماني، بل وكرر في أكثر من مناسبة أن الشعر أقرب وسائل التعبير الفنية إلى قلبه، لأنه يتيح للشاعر أن يضع نفسه بكل دقة تحت المجهر، معيدا اكتشاف الذات ومحددا لمساره من جديد (2).

الإذاعات الألمانية مسابقة للشعر. أخذ جراس على سبيل التجريب يكتب بعض القصائد، فإذا به يُفاجأ بالفوز في المركز الثالث بالمسابقة التي كشفت عن موهبته المبكرة وتعامله الجريء مع الكلمة. بعدها تلقى دعوة من جماعة 47 الأدبية الشابة ليحضر اجتماعهم السنوي. وجماعة 47 كانت تجمعاً من الأدباء الشباب الباحثين عن بداية جديدة للأدب الألماني بعد فساد اللغة وتدهور الأدب في فترة الحكم النازي الهتلري، وقد ضمت هذه المجموعة شبانا سرعان ما أصبحوا نجومًا في سماء الأدب، مثل: هاينريش بُل Heinrich Boell، إلزة إيشنجر Ilse Aichinger، وجونتر جراس.. هناك ألقى الشاعر الشاب بعض قصائده، فلفت الانتباه، وسرعان ما وجد نفسه محاطًا بزمرة من الناشرين الذين انتزعوا تلك القصائد من يده، هامسين في أذنه بأسماء دور النشر الكبرى، يقول جراس عن ذلك: «ظننت أن العصر الذهبي سوف يبدأ بالنسبة لي، إلا أنني لم أسمع حرفاً واحداً بعد ذلك من هؤلاء الناس» (4). بعدها بعامين - في عام 1956 - قام جراس بطبع أول دواوينه «مزايا ديكة الريح» Die Vorzuege der Windhuehner، ومنه قصيدة «خزانة ملابس مفتوحة» Ein geoeffneter

في القاع هناك الأحذية.

إنها تخشى الخنفسة

على طريق الذهاب،

وتخشى الـ «بفنج» Pfennig على

طريق العودة،

الخنفسة والبفنج: فقد تخطو فوقهما -

إلى أن يدهسا.

بالأعلى وطن القبعات.

وجراس أديب متعدد المواهب: فهو رسام ومثال وشاعر ومؤلف مسرحي، وكاتب مقالة ذو نشاط سياسي بارز ومؤثر. وأخيراً روائي واسع الخيال يتميز بلغة قوية موحية غزيرة الصور. كتب روايته الفذة «الطبلية الصفيح» بعد أن تجاوز الثلاثين بعامين، فحققت له بخبطة واحدة اعترافاً أدبياً محلياً، وشهرة عالمية. ولكن بالرغم من تنوع نواحي إبداعه، وتعدد رواياته فقد ظل جراس بالنسبة للكثيرين هو كاتب «الطبلية الصفيح»، تماماً كما يُذكر نجيب محفوظ مثلاً مقروناً بالثلاثية، أو يحيى حقي مع «قنديل أم هاشم»، أو الطيب الصالح مع «موسم الهجرة إلى الشمال». وجونتر جراس أديب عصامي بكل معنى الكلمة، علم نفسه بنفسه، دون أن يحصل حتى على شهادة الثانوية العامة، ولا يجد غضاضة في الاعتراف بأن الطبعة الأولى من روايته «الطبلية الصفيح» كانت مليئة بالأخطاء الإملائية (3)!

ولد جونتر جراس في السادس عشر من أكتوبر عام 1927 في مدينة دانتسيغ Danzig الواقعة الآن في بولندا من أب ألماني وأم بولندية، أما لغة الحديث في البيت فكانت الألمانية. قبل أن يتم دراسته الثانوية في دانتسيغ استُدعي الصبي إلى الخدمة العسكرية، وزج به في غمار الحرب العالمية الثانية. بعد انتهاء الحرب عمل سنتين في مناجم الفحم ليكسب قوته، ثم التحق بمدرسة للنحت والرسم الجرافيكي في مدينة دوسلدورف، ثم في برلين.

كانت بداية جراس مع الكلمة عام 1954، أي عندما كان في السابعة والعشرين من عمره. آنذاك نظمت إحدى

ارتد قبعة واحم نفسك برفق.

ريشات غاية في الجمال،

كيف كان اسم الطائر؟

إلى أين تدرجت نظرتة

عندما رأى ريشه الباهر الألوان؟

أقراص النفتالين البيضاء التي تنام

في الجيوب،

تحلم بالعثة.

هنا ينقص زر،

أما في الحزام فإن الثعبان قد أنهكه

التعب.

حرير مؤلم،

زهور النجمة، وزهور أخرى تحترق

حمرة،

الخريف، الذي يتحول فستانا،

يمتلئ كل أحد باللحم ورائحة

الملابس المطبقة.

قبل أن تصمت الخزانة، تصبح

خشبا،

قريبا بعيد النسب لشجرة الصنوبر

من سيرتدي الباطون بعد أن تموت؟

ويحرك ذراعه في الكم

طائعا لكل حركة؟

من سيرفع الياقة،

ويتوقف أمام الصور،

ويكون بمفرده تحت الجرس

الذي تتلاعب به الريح؟

في قصيدة «خزانة ملابس مفتوحة»

نرى السمات المميزة في شعر جراس

المبكر: الشعر عنده هو جرد وإحصاء

للأشياء، ثم بعث الحياة فيها

وتشخيصها. عند جراس: في البدء

كانت الأشياء، التي تُفصح شيئا فشيئا

عن أسرار مالكةا أو الواقف أمامها، وعن

مخاوفه وآماله أيضا.

في قصائد جراس لن يجد القارئ

وصفا حالمًا رومانسيا لشروق أو

غروب، ولن يسمع زقزقة عصافير في

ربيع طلق يختال ضاحكا. شعر جراس

لا يستمد مفرداته من صندوق الصور

الشعرية المستهلكة، ولا يهرب إلى برج

الشعر العاجي، بل يتوجه إلى الحياة

اليومية متعاملا مع الواقع بوعي

وبصرامة مُصدمة غالبا، أو مقززة في

بعض الأحيان، ومتخليا - عن عمد - في

كل الأحوال عن سحر الكلمات الرنانة.

أصبح مفهوم الشاعر في تلك الفترة -

وكما قال أحد النقاد (5) - إنه الشخص

الذي يقف في «معمل الكلمات» ليعيد

خلقها في كل مرة من جديد: يفتحها

يفجرها، يهشمها، ويشحنها بالتوتر.

في شعر جراس نجد مفردات مثل:

الحذاء، والخنفسة، وخزانة الملابس،

والكرنب، والكراسي، والخبراء،

والثقيؤ (6) - وأيضا كرة القدم، كما في

قصيدته القصيرة: «الإستاد الليلي».

بطء أشرقرت كرة القدم في السماء.

الآن بدأنا نرى أن المنصة مشغولة.

وحيدا وقف الشاعر في المرمى،

إلا أن الحكم صَفَر: تسَل.

كمثال آخر على أسلوبه الشعري

فلنقرأ قصيدته: «كراسي مطوية» من

الديوان الأول أيضا:

كم هي حزينة تلك التغيرات

الناس يخلعون لأفئدة أسمائهم من

على الأبواب

يأخذون الحلة وبها الكرنب الأحمر،

يسخنونه، في مكان آخر.

أي أثاث هذا

الذي يدعو إلى الرحيل؟

الناس يأخذون الكراسي المطوية

ويهاجرون.

سفن محملة بالحنين إلى الوطن

والرغبة في الثقيؤ.

عليها مقاعد حصلت على براءة
اختراع،

ومالكون لا يملكون براءة اختراع
ذاهبيين، آتين.

على جانبي المياه العظيمة،
تقف الكراسي مطوية؛

كم هي حزينة تلك التغيرات.

المادية تطفئ على ما يكتبه جراس؛
فلن نجد عنده تحليقا في سماوات
الأفكار السامية المطلقة. هو يفعل هذا عن
وعي قاتلا: «أنا أقف موقف المتشكك أمام
كل ما لم ألمسه بإصبعي، أمام كل ما لم
أشمه أو أذوقه، أمام كل شيء لا يعدو
أن يكون إلا أفكارا»، وهو ما عبر عنه في
قصيدته «ديانا». إلهة الصيد عند
الرومان، بقوله:

كنت دائما أرفض

أن أسمع لفكرة لا ظل لها

أن تجرح جسدي الملقى بالظلال.

بعد هذه البداية الشعرية أصدر
جراس عام 1959 روايته الأولى «الطبله
الصفيح»، واعتقد كثيرون أن الأديب
الشاب سيتفرغ للرواية التي منحتة
الشهرة العالمية، إلا أن جراس لم يسع
أبدا إلى التخصص، بل ظل يتنقل بين
مختلف أدوات التعبير الفني من كلمة
وصورة، من شعر ومسرح ورواية
ومقالة، دون أن يشعر بالالتزام بنمط
واحد. وجراس سياسي في كل ما
يكتبه، وهو لا يتخيل أدبا بعيدا عن
السياسة وعن المجتمع.

بعد عام واحد من صدور «الطبله
الصفيح» عاد جراس إلى الشعر،
وأصدر ديوانه الثاني: «مثلث القضبان»
(1960) Gleisdreieck. ومن الجدير
بالذكر أن كل أعمال جراس الشعرية
مزودة برسوم بالفحم له، ويقول عن

ذلك إنه غالبا ما يبدأ قصيدة بالرسم،
ومن الرسم يتولد أول أبيات القصيدة،
أو العكس. من ديوانه الثاني نتوقف أمام
قصيدة: «نداء صغير لفتح الفم واسعا -
أو: النافورة»، فهي تبين على خير وجه
نزعة جيله الشاب المتمرد على جيل
الآباء المتسبب في كارثة النازية:

من يُرد أن يطلق سراح تلك
العفانة،

التي عاشت طويلا خلف معجون
الأسنان،

أو يزفرها،

فلا بد أن يفتح فمه.

ها نحن نريد أن نفتح فمنا،

والأسنان الذهبية التالفة

التي كسرناها والتقطناها من فم

الموتى

نريد أن نسلمها إلى مكاتب رسمية.

للتخلص من الآباء السمان ولبصقهم،

ها نحن الآن أيضا قد أصبحنا

آباء ونزداد سمكة -

لا بد من فتح الفم؛

مثل أطفالنا الذين سوف يفتحون الفم

عندما يحين الوقت،

ويبصقون العفانة الكبيرة،

والأسنان الذهبية التالفة

والآباء السمان.

وكثيرا ما نرى في بعض قصائد
جراس نواة لأحد أعماله الروائية أو
المسرحية. قصيدة «خيال المآته» من
ديوانه الثاني على سبيل المثال قال عنها
جراس أنها كانت إرهابية لروايته
«سنوات الكلاب» التي صدرت بعد ذلك
بثلاثة أعوام. يقول جراس في القصيدة:

هل خيال المآته حيوان ثديي؟

يبدو ذلك، لكنهم يتكاثرون،

عن طريق تبادل العقبات ليلا:

ها هي حديقتي تحفل بثلاثة.

في عام 1967 أصدر جراس ديوانه الثالث «الأسئلة» Ausgefragt، الذي زوده كعادته برسومات فحمية. والديوان يغلب عليه الشعر السياسي، وتتباين قصائده تباينا كبيرا في المستوى، فمنها قصائد من أجمل ما كتب، ومنها قصائد سياسية مباشرة تموت بمرور الأيام، ولا ترقى إلى الشعر بأي حال، بل تهبط إلى مستوى الشعارات الدعائية لانتخاب الحزب السياسي الذي وقف جراس آنذاك وراءه في الانتخابات.

في خطاب له عن الشعر قال جراس: «القصيدة لا تعرف الحلول الوسط، أما نحن فإننا نعيش على الحلول الوسط. من يتحمل هذا التناقض المتوتر ويقدم على الفعل، فهو بهلول سيغير العالم». في القصيدة التي يحمل الديوان عنوانها نرى هذا التناقض المتوتر في حوار بين

رجل أخلاقي وبين الشاعر البهلوان الذي يعلن عن رغبته في بداية القصيدة في الاستغناء عن كل الحيل الفنية، عن رغبته في الرقص بدون شبكة، والتحدث بدون موارد، وفضح الضعفاء، ويتراشقان سؤالاً وجواباً على النحو التالي:

كيف الأحوال؟ - مرت أيام كانت أسوأ.
هل كنت محظوظاً؟ - الطعم كان السبب.

وماذا فعلت بعد ذلك؟ - مكتوب في الكتب كيف تتحسن الأمور.

أعني ماذا فعلت أنت؟ - كنت معارضا. دائماً معارضا.

وهل أدنت؟ - لا، فأنا لم أفعل شيئاً.

وهل أدركت ما يمكن إدراكه؟ - نعم، أنا أدرك بقبضتي ملمس المطاط.

وأملك؟ أوهمني أن المراعي خضراء

- ثلج يقرقع في كأس.

الخل؟ - نحبي بعضنا عن بعد.

خطتك العظيمة؟ - لن تحقق إلا نصف ما تمنيت.

هل نسيت؟ - في الفترة الأخيرة: رأسي.

والطبيعة؟ - غالباً ما أمر عليها أثناء سفري.

الناس؟ - أحب أن أراهم في الأفلام. ستموت ثانية.. نعم قرأت عن ذلك.

من يدلكني بالصابون؟ ظهري بعيد عني

مثل - لا! -

لم أعد أريد التشبيهات

والاجترار، ووخز المقاطع،

والانتظار حتى تكتب المارة.

هل تحسنت الأمور الآن؟ - يبدو ذلك.

هل أوصل الأسئلة؟ - أمطرني بالأسئلة.

بعد صدور ديوانه الثالث صمت جراس شعرياً سنوات طويلة متفرغاً

فيها الكتابة الرواية والعمل السياسي المباشر، الذي جلب له الكثير من

العداوات، وشغله ولا شك عن الإبداع الأدبي، إلا أن جراس - مثله في ذلك مثل

زميله هاينريش بل الذي سبقه قبل 27 عاماً بالحصول على نوبل - لم يكن أبداً

من الأدباء الذين يعتزلون الحياة ويتعدون عن بحر السياسة القدر تفرغاً

للأدب السامي. جراس من أنشط الأدباء الألمان سياسياً؛ ولم يقتصر هذا النشاط

على الإدلاء برأيه في المناقشات السياسية العامة، بل تعداه إلى الانضمام

إلى الحزب الاشتراكي الديمقراطي الحاكم الآن، حتى أنه قاد بنفسه الحملة

الدعائية لانتخاب فيلي برانت Willy Brandt مستشاراً لألمانيا الاتحادية.

الثالث، كما أسس من دخل رواياته منظمة خيرية لمساعدة العجز المهمشين اجتماعيا في أوروبا. وعندما أبلغوه نبأ فوزه بجائزة نوبل، أعلن تنازله عن قسم منها لصالح منظمته الخيرية. يبقى أن نأمل في أن يفتح فوز الأديب الكبير جونتير جراس بجائزة نوبل لهذا العام الباب أمام المترجمين العرب، إذ لم يترجم أي عمل من أعماله حتى الآن إلى لغة الضاد.

الهوامش

- (1) على سبيل المثال لا الحصر: Die Blech- (1959) «الطبلية الصفائح» Kats, (1961) «القطعة والفأر» und Maus (1963) «سنوات الكلاب» Der Butt (1977) «السمة»، Hundefahre «الفأرة» (1986) Die Raettin، و«حقل واسع» (1995) Ein wetes Feld.
- (2) انظر: Franz J. Goertz (Hg): Guenter Grass Auskunft fuer Leser. Darmstadt 1984, S. 150.
- (3) Hansperter Brode: Guenter Grass. Muenchen 1979, S. 14 f.
- (4) المصدر السابق، ص 26.
- (5) انظر Harald Hartung، في: Franz J. Goertz، مصدر سابق ص 149.
- (6) ولنتذكر في هذا السياق أبيات صلاح عبد الصبور في قصيدة «الحزن» من ديوانه الأول «الناس في بلادي» (1957): ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش / فشربت شايا في الطريق / ورتقت نعلي / ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق... وأيضاً استخدام صلاح جاهين في رباعياته (1963) لكلمات مثل: «طظ فيك، اشتم تف...».

في عام 1977 أصدر جراس روايته الضخمة «السمة» مضمناً إياها عددا كبيرا من القصائد المرتبط بمعظمها بأحداث الرواية. وفي أوائل الثمانينيات جمع جراس شتات هذه القصائد، بالإضافة إلى أشعار أخرى كتبها في تلك الفترة، وأصدرها في ديوان واحد زوده، كعادته - برسومه، وهو آخر دوأوينه حتى الآن، واخترنا منه قصيدة «دردشة حول الطقس»:

فجأة لم يعد أحد يريد أن يسير أولا.
إلى أين أيضاً، ولماذا السرعة؟
فقط إلى الخلف - ولكن أين هو الخلف؟ -

فإنهم يتزاحمون.
أولئك الكثيرون،
الذين يموتون جوعاً
في مكان ما بعيداً
- غير ذلك لا يلفتون انتباه أحد -
هل نمنعهم من ذلك؟
هذا سؤال يطرح عرضاً بين الحين والآخر.

الطبيعة - هكذا يسمونها في القناة الثالثة أيضاً -
سوف تساعد نفسها بنفسها.
كن موضوعياً.
ما زال عندنا الكثير ليفعل.
الزيجات الكثيرة الفاشلة.
طرق تجعل حاصل ضرب اثنين يساوي أربعة.

وفي حالة الضرورة قانون الموظفين.
في المساء نتأكد حانقين
أنهم قد أخطأوا أيضاً في توقع حالة الطقس.

وجدير بالذكر أن جراس تزايد اهتمامه منذ الثمانينيات بقضايا اللجوء إلى ألمانيا وشؤون ما يُسمى بالعالم

جـاك ريداء

شاعر
المدينة
والتسكع
والغرائبية

• صفوان صفر

(«جـاك ريداء» الشاعر الذي استضافه المركز الثقافي الفرنسي في كل من بيروت ودمشق وحلب، حزيران عام 1997، جاء في تقديمه: «جـاك ريداء» شاعر فرنسي ولد في عام 1929، وبعد أن درس الحقوق استقر في باريس وبدأ بنشر دواوينه الشعرية. ساهم في مجلة «كاييه دو سوود» و«لانوڤيل روڤو فرانسيز»، وعمل كقارئ مستقل لدور النشر ودخل لجنة القراءة في دار نشر «غاليمار». تتسم أعماله الشعرية بوحدة العناصر وتماسكها الرائع، أي وحدة انتباه إلى الأشياء الصغيرة التي تذكرنا بعالم الحشرات وأشياء الحياة البسيطة: الشوارع - مواقف يومية مألوفة ومناظر من المدينة، ضواحي يراها ويقدمها لنا بمنظور الزمن والحنين.

وهذا الشاعر ينتمي إلى عالم المتنزهين أو المتسكعين مثل (ليون پول فارج).

أو (اندريه هاردوليه) وتعبر قصائده التي تمزج الشعر مع النثر عن هذا الفضول للنظر الذي لا يكل أبدا وبروح دعابة غالبا).

في أعماله الشعرية هنالك موضوعان رئيسيان ملحّان يعودان دائما للظهور بإصرار هما: التسكع والمدينة، في جو هو عبارة عن مزيج غير مكتمل التوافق من غرائبية الصورة اللغوية واستحالة الإمساك بالمنظور الحسي بعد أن طرأت

عليه تحولات جذرية (ميتامورفوز) بفعل عفوية الشاعر ولحظة الارتجال الشعري. فالمدنية تتحول دون مقدمات إلى حقول ونبابع واتساعات لا يحدها شيء، وقصور الريف برومانسيتها (البروفانسالية) تشعرنا بتواجدها الحميم في متاهات أضيق الأزقة في باريس.

وكما أن لا تخوم للجملة الشعرية عند الشاعر، كذلك فلا حدود لعالمه المحدث.

فالفراغ هو نقطة البداية، ولكنه فراغ متحرك، يقوم الشاعر بتأسيسه في لحظات الخلق العليا، لحظات الوفاق القصوى بين صوفية القصيدة وحسية وواقعية دلالاتها.

فباريس الحي اللاتيني هي في ذات اللحظة هضبة وادعة يقطنها اللامرثيون والذين تخلت عنهم قطاراتهم وأقدارهم وأحلامهم حتى ...

إن (جاك ريدا) لا يبحث في قصائده عن مخلوقات بسمات محددة، ولا يهمه من القصيدة سوى أن تعلن عن ذاتها دون الرجوع إليه. فعنده، تبعا لفكريته الغرائبية، القصيدة والشاعر كائنان من عالمين شديدي التناقض، بمعنى أن (جاك ريدا) يحاول نفي الشعر في الكتابة وممارسته في الحياة.

إن (ريدا) يقترب ربما أكثر مما ينبغي من عالم النثر، ويتباعد أيضا بجرأة لا مثيل لها عن الإيقاع الموسيقي للجملة الشعرية، فهو يريد أولا وأخيرا أن يثبت أن الفكرة الشعرية هي الأسمى، والموقف الشعري من عالم الأشياء هو الأهم، والارتجال الذهني هو أولية من أبجدية الخيار الشعري.

كذلك، فآلية الكتابة لديه في جانبها

(الدادائي) تضعه أحيانا أمام متاهات تقترب من الروائية في بعض المواقف حيث يتحول التعبير الشعري فجأة إلى أسلوبية تنحو للقص والسردية نابذة تلك القوة التي تدفع للانحراف عن الأنماط المألوفة، ومهادنة ذلك الاصطفاء النابع من التجربة الملموسة والمباشرة:

(يحين الليل الذي أبقي فيه ساعات

دون نوم

كنت فيما مضى أتقلب كالمجنونة

في سريري

ثم أخذت أبتكر رسائل

أوجهها لبعيدين ولطفاء

أنا التي لا أعرف أحدا). (١)

ومن ناحية متناقضة تماما مع هذا

الميل السردية، نراه يكثف رؤاه وهو واجسه ورعبه الوجودي، ويجعلها إلى حالة اختزال (باطني) على صعيد الفكرة واللغة والدلالة الفلسفية:

(م تخاف مادام هنا البيت

تصغي إلى السماء كما لو أنها زفير حيوان

باحث عن تلك السماء الأخرى التي

تبتعد في دواخلنا

دون عمق). (2)

إن مرد هذا التفاوت في خيارات (جاك ريدا) الشعرية يأتي أولا من رفضه للمدرسية وللعقائدية للموضوعية. فهذا الشاعر يعتبر أن القصيدة هي غاية في ذاتها وليست وسيلة إيضاحية أو منهجا استقرائيا للوصول إلى حقيقة ما.

كذلك، فالقصيدة ... كما يقول هازلا:

«ليست قطعة موسيقية، ومن يبحث حتى الآن عن الموسيقى في الشعر فما عليه إلا أن يقتني مؤلفات فيكتور هوغو»!

إن (جاك ريدا) في مؤلفاته يثبت

كنت اشتراكيا أم ذا نزعة جادة لإرجاع حكم الملوك إلى فرنسا!...

إن هاجس (جاك ريدا) هو الشعر، الشعر الفردي. المرتجل، أما القضايا الأخرى فتأتي فيما بعد... أو قد لا تأتي أبدا... فاللغة تموت والإنسان يذوي... أما الشاعر على حد تعبير (ج. پ. سارتر) «فهو خارج اللغة، يرى الكلمات بالمعكوس كأنه لا يمت بصلة إلى الشرط الإنساني» (١)

من ناحية أخرى. وكما يضع (ايرنست كاسيرير) اللغة تماما ضمن صيغ التعبير التي تشكل الحالة الإنسانية حيث يقول: «ليس أي من الإدراك واللغة والأسطورة مجرد مرآة تعكس ببساطة صور المعطيات الداخلية والخارجية، وليست وسائل غير مهمة بل هي مصادر حقيقية للنور ومتطلبات أساسية للرؤيا وينابيع للتكوين كله».

أو (رولان بارت) حين يرى أن الكاتب يبحث عن إنجاز جوهر ذاته من خلال التعبير الفردي بيد أن المجتمع يخذله وذلك بتحويله إلى كاهن يمارس طقسا لغويا غير فعال، نرى أن (جاك ريدا) في قصائده التي فقدت فيها الجملة الشعرية لطاقتها الدلالية المباشرة تحاول من زاوية مقابلة تكتيف الماهية المعرفية على حساب الصياغة القواعدية للقصيدة، ليس عن طريق المجازفات الأسلوبية، بل إن الفهم الجوهرى لمعطيات القواعدية النمطية هو ما يسمح باستقبال أشكال تعبير جديدة بوساطة التعامل مع لغة بتول. مطواعة. تشكل الخطوط العريضة لقراءة القصيدة عند (جاك ريدا).

القصائد المترجمة هنا. هي بعض ما ألقاه الشاعر في منزل القنصل الفرنسي

بجراً كبيرة موت الشعر، أو على الأقل، موت الشعر الذي تعود الكثيرون على تداوله ضمن مواصفات جاهزة وإيقاعات قريبة الصلة بمنطق عام. إن الشعر بهذا المعنى قد تم إلغاؤه تماما من ذاكرة (جاك ريدا).

فحول المدرسة السورالية في الشعر كمثال يصرح: «أحب الشعر السورالي، ولكنني لست شاعرا سوراليا. السورالية بالنسبة لي الآن ليست أكثر من مدرسة في الأدب والفن بادت مع جملة (الكلاسيكيات)». أما حول مفهومه عن وظيفة الشعر فيقول متهكماً:

«يعتقد الكثيرون ممن يكتبون الشعر بأن خلودهم يأتي من مقدرتهم على توظيف الشعر في مواقفهم الحياتية ونضالاتهم السياسية. أنا أرى أن مقتلهم من هنا... فوظيفة الشعر هي الشعر ذاته، الشعر الخالص وليس شعر الغائية والمصلحة مهما كانت، يجب على الشاعر أن يعيش شاعريته لا أن يسخرها».

الشعر إذن بالنسبة إلى (ريدا) هو حالة فردية لا علاقة لها بتاريخ معين أو جغرافية محددة وأنه لا يمكن الحديث عن شعر أمه ما بل عن شاعر محدد كون الكتابة في اختلاف أجناسها سلبية شكل من (ارتجال) إذ يصل الكاتب. بعد صياغته لهدف ما، إلى الحقيقة الدائمة للغة على غرار ما نادى به (ت. ي. هولم): «إن الشعر فسيفساء من الكلمات لا أكثر ولا أقل... وعلى جميع الكتاب تكييف أغراضهم بما يتلاءم مع ما هو متوفر».

كذلك، يعلن (ريدا) رفضه الصريح لمسألة الالتزام في الشعر إذ يتغاضب مداعبا: «كيف تريدونني أن أثق بشاعر ملتزم وأنا لا أعرف حتى الآن فيما إذا

في حلب حين زيارته لسوريا بدعوة من
المركز الثقافي الفرنسي .

- بعد الظهيرة -

صحو شاحب لبعد ظهيرة على
الأسطح الزرقاء والوردية
قريبا سيقرق جرس الكنيسة ..
وعندنا رغبة بالنوم كالشجرة في
زاوية الشارع
حيث لا أحد يمر أبدا
ولكن كوكب الأرق منتصب هنا
يصرّ كديك في منتصف الفناء المهجور
بين مجرات عجالات العرائش
التي تشعر أخشابها الصقيلة بهلع
من الإشعاع
وهكذا تماما ... حتى للعصفور غير
الملام

الذي يلوذ بالصمت
مرتعشا في بساطة المظاهر المهانة
أيتها الغفوة أو الموت
إن ذلك المعتم لأجدر من هذا الكشف
حيث أبدية الأحلام
موهوبة إلى سخرية الضوء
وإن العيون التي لم تعد لها جفون
ولا تقوى على نفي هذا الخواء
الذي يتفاقم خلصة
حين تدق الساعة الثانية

- الخريف الاستوائي -

لطالما فكرت
كيف يمكن للمياه ..
للصخور ..
للعصافير
ولالأشجار

أن تفعل
لكي تحيا سوية
مع ساحات تلك الغيوم المتشكلة
إن هذا العالم الجوّال ...
الإيقاعي ..
المحدث
يتناسل تماما مثل ذات الرؤية
المزعزعة ..
في أعماق تلك العيون المفتوحة أبدا
لقد كنت أعرف
أن عظمة عشبة واحدة
تمتنع عن الكثير من البشر فوق قمة
تلعة
ضاغطة على ظهر السماء الفسيحة ..
التي تنوء بأثقالنا
وإن الريح تطارد في الألق
دلالات نقاء الثلج في الوحل
آه ... أيها الرأس
المحروم هنا من كل سند
أين الجدار؟
(لكن حذارا إذا استعصى الرحم
حيث يطيب النوم في خرائب
خاصرته) .
وكنت أرى الخواء يتجسد في البراعم
التي تعود أدراجها دائما في المرة
الأولى
مدفوعة بسلطات النسيان ..
الذي من مرقده يقطف ويخصب هذا
الجسد الشاسع
الذي يضجّ بالنجوم
ومن ثم يلقيه كَرَب
أمام بابنا المفتوح .

- استراحة الفندق -

لم أعد أعرف تماما كنه هذه اللحظة

حيث من خلال نافذة الفندق الضيقة
كانت السماء الشاحبة تنير في
نفسى هذا اليقين:

ها هو الوجه الحقيقي لحياتي
على ورق الجدران الداكنة..
هنالك ورق الجدران الداكنة..

هنالك رعاة جامدون يبتسمون
هدوء قريب من التعب

يجعل عيون النساء أكثر اتساعا
في فمي تنضب برتابة نكهة
اليانسون

وفي الطرف الآخر من الطريق

هنالك ريح نيرة

تثير عريشة القصب حيث كنت
جالسا منذ البدء

ومن ثمة ولجنا إلى الصالة السفلى

طاولة (بليار) كانت تحتل الوسط

تماما

مطوقة بموائد شديدة التطاول ..

والكؤوس التي كانوا يحضرونها

كانت ثقيلة جدا

لقد كنا نلوذ بالصمت

رغم أن نفاذ الصبر كان يشتعل فينا
مرتدا إلى النافذة الضيقة
كنت أحاول الاستفهام بعيوني من
السماء الواعدة

رغم يقيني بأن الإجابة كانت ضائعة
سلفا

وبأن كأسى الفارغ

يدفعني للرحيل مرة أخرى

تاركا حقيقتي المننّية على الملاءة
الضيقة

والتوافقات اللانهائية للكرات الثلاث.

جاك ريدا

ترجمة القصائد: صفوان صفر

الهوامش:

(1-2): مقطوعتان من ترجمة عباس

بيضون.

(1): جان-يول سارتر. ما الأدب.

ترجمة جورج طرابيشي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من أسماك الخليج العربي في كتب اللغة والأدب

الحلقة الثالثة

بقلم: خالد سالم محمد

٥ / ٥

السبيطي

ويلفظ صبيطي أيضاً، من أسماك الخليج العربي المشهورة والمحبوقة، طيب المذاق، مرغوب.

يبلغ أقصى طول له ما بين 80 - 90 سم، لونه فضي يميل إلى الرمادي الخفيف عند البطن والجوانب، أزرق فاتح عند منطقة الظهر.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

يمتاز هذا النوع من السمك بذكائه ومكره، ويحتاج صيده إلى صبر وروية وخبرة ومهارة خاصة عند سحبه من الماء، فقد تمضي عدة ساعات لصيد واحدة منه لذا فهو قليل التواجد في السوق كغيره من الأسماك، له حاسة قوية يستطيع التعرف على الصياد والهروب من الطعم، لذا يحاول الصيادون الاحتيال عليه بالقاء أنواع عديدة من الطعوم له مثل: اليواف وهو سمك صغير والخثاق وهو سمك بحري رخوي يفرز مادة كالحرير - أو أمعاء الدجاج أحياناً (1).

مواعيد تكاثره ثلاثة شهور في السنة هي: يناير، فبراير و نوفمبر.

وأماكن تواجده في الكويت المناطق الصخرية والسواحل الهادئة، فهو يهرب من الضوضاء والجلبة، ومن النادر وجوده في المياه العميقة.

أورد ابن معصوم المدني واسمه علي بن الأمير نظام الدين ويتصل نسبه إلى علي ابن الحسين ابن علي ابن أبي طالب ١٠٥٢ هـ - ١١٢٠ هـ في رحلته الموسومة بسلو الغريب وأسوة الأريب، حادثة عن الشاعر جعفر الخطي الملقب بأبي البحر وهو شاعر مبدع من شعراء القرن العاشر وأوائل القرن الحادي عشر الهجري.

ولد في مدينة الخط على ساحل الخليج العربي، والتي كانت تنسب إليها الرماح الخطية لأنها كانت تجلب من الهند وتباع فيها. عاش الشاعر جعفر الخطي في هذه المدينة، وكان يتردد بين القطيف والبحرين. وفي أواخر سنوات عمره هاجر إلى فارس واستقر في مدينة شيراز إلى أن توفي فيها عام ١٠٢٨ هـ - ١٦١٩ م.

قال ابن معصوم عن الشاعر الخطي: «ومن بديع قصائده التي تشهد له بقوة التصرف في المعاني والألفاظ، قصيدته الرائية المشهورة التي يصف فيها حاله، وقد ضربته سمكة تعرف «بالسببيلية» في وجهه فشجته وهو عابر من قرية تسمى «مري» إلى «بحرين» يقال لأحدهما «البلاد» وللآخر «توبلي» وكان بصحبته ابنه حسان (2)».

أما في ديوانه المطبوع في طهران عام ١٣٧٣ هـ باعتناء الخطيب علي بن الحسين الهاشمي، فقد جاء التعريف بالقصيدة كما يلي: «وقال - والمعني جعفر الحلبي - عندما عبر البحر من محله قرية «كتكان توبلي» قاصدا قرية «بوبهان» وهما من قرى البحرين - وذلك حالة الجزر، ولما توسط الماء، وثب بعض السمك واسمه «السببيلي» نافرا في وجهه فشق وجنته اليمنى، فنظم هذه القصيدة الغراء سنة

برغم العوالي والمهدة البتر
دماء أراقتها سببيلية البحر
ألا قد جنّي بحر البلاد وتوبلي
علي بما ضاقت به ساحة البر
فويل بين شئ بن أفصى وما الذي
رمئهم به أيدي الحوادث من وتر (٤)
دم لم يرق من عهد نوح ولا جرى
علي حدّ ناب للعدو ولا ظفر
تحامته أطراف القنا وتعرّضت
له الحوت يا بؤس الحوادث والدّهر
لعمري أبي الأيام إن باء صرّفها
بشار امريء من كل صالحة مئر
فلا غرو فالأيام بين صرّفها
وبين ذوي الأخطار حرب إلى الحشر
ألا فبلغ الحيين بكرأ وتغلبأ
فما العوث الأعد تغلب أو بكر
أيرضيكما أن امرأ من بنيكما
وأي امرئ للخير يدعى وللشر
يراق علي غير الطّبي دم وجهه
ويجري علي غير المثقفة والسمر
وتنبو نيوب الليث عنه وينثني
أخو الحوت عنه دامي القم والثغر
ليقض امرؤ من قصتي عجباً ومن
يرد شرح هذا الحال ينظر إلى شعري
أنا الرجل المشهور ما من محلة
من الأرض إلا قد تخللها ذكرى
فإن أس في قطر من الأرض أن لي
بريد اشتها في مناكبها يسري
تولّع بي صرف القضاء ولم تكن
لتجري صروف الدهر إلا على الحر
توجّهت من مري ضحي فكأنما
توجّهت من مري إلى العلقم المر
تلججت خور القريتين مشمراً
وشبلي معي والماء في أول الجزر (٥)

تَنَاولُ مِنْهُ مَا تَغَالَى بِسُبْحَةِ
وتدرك دون القفر مُبتدر القعر
لعمرُ أبي الخطي أن بات ثارُهُ
لدى غير كُفء وهو نادرة العصر
فثارُ عليّ بات عند ابن مُلجم
وأعقبه ثارُ الحسين لدى شمر (١١)

الهوامش

١- جريدة القبس العدد 5932 / الأربعاء
16 / 11 / 1988.

صفحة البحر والصيد، صفحة
اسبوعية.

2- رحلة ابن معصوم المدني أوسلو
الغريب وأسوة الأريب ص 137 - 139،
والطبعة الأولى، بيروت 1988.

3- ديوان ابو البحر - جعفر بن محمد
الخطي المتوفي سنة 1028 هـ علق عليه
وأخرجه الخطيب علي بن الحسين
الهاشمي - مطبعة الحيدري طهران سنة
1373 هـ - ص 47.

4- بنوشن بن أقصى بن عبد القيس:
قبيلة الشاعر

5- تلجبت: ركبت اللجة، الخور: لسان
من البحر يكون في البر.

6- الفهر: الحجر قدر ما يملأ الكف،
يذكر ويؤنث.

7- القطر بالضم: الناحية والجانب.

8- النزيف: السكران، الطلا بالكسر:
وأصله الطلاء، ما يطبخ من عصير العنب،
ويطلق على الخمر.

9- الطلى بالضم: الرقاب والدم.

10- العرّيفتح العين وتشديد الراء:
الجرب.

11- ديوان ابو البحر - جعفر بن محمد
الخطي مصدر سابق ص 47 - 49.

فما هو الآن فجئت بطافر
من الحوت في وجهي ولا ضربة الفهر (٦)
لقد شقّ يمني وجنتي بنطحة
وقعت لها دامي المحيا على قطري (٧)
فخّيل لي أن السماوات أطبقت
علي وأبصرت الكواكب في الظهر
وقمت كهدي نذ من يد ذابح
وقد بلغت سكينه ثغرة النحر
يطوحنني نرف الدماء كأنني
نزيف طلا مالت به نشوة الخمر (٨)
فمن لا مرىء لا يلبس الوشي قد غدا
وراج موشى الجيب بالنقط الحمر
ووافيت بيتي ما رأي امرؤ ولم
يقُل أوهذا جاء من ملتقى الكر
فها هو قد أبقي بوجهي علامة
كما اعترضت في الطرس اعرابه الكسر
فان يمح شيئاً من محياي أثرها
بمقدار أخذ المحو من صفحة البدر
فلا غرو فالبيض الرقاق أدلها
على العنق ما لاحت به سمة الأثر
وقل بعد هذا للسببية أفخري
على سائر الشجعان بالفتكة البكر
وقل للظبي فيئني إليك عن الطلى
وللسمر لاتهزرن يوماً إلى صدر (٩)
فلو هم غير الحوت بي لتوائبت
رجال يخوضون الحمام إلي نصري
فأما إذا ما عزّ ذاك ولم أكن
لأدرك تاري منه ما مد في عمري
فلست بمولي الشعر إن لم أزجه
بكل شرود الذكر أعدى من العرّ (١٠)
أضرّ علي الأجفان من حادث العمى
وأبلى علي الآذان من عارض الوقر
يُخاف علي من يركب البحر شرها
وليس بمأمون علي راكب البر
تجوس خلال البحر تطعّ تاره
وترسو رؤس الغيص في طلب الدر

نصان لـ نادي حافظ

من ديوان

منذور لرملة

١- «جسد يحتاج لتهديب زوائده»:

لغة الجسد.. جسد اللغة.

٢- «ثمة عيب ونقص بملكي»:

جدلية الكائن المتشظي: اللعب مع الكائنات

على «بياض» النص الالامعقول

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

بقلم: محمد يوسف

● تحت وطأة تشظي الكينونة يمارس نادي حافظ في النص الذي

عنوانه: ثمة عيب ونقص بملكي... «لعبا» تحكمه دائرة ذات نصفين:

- نصف لشكلانية الصورة واللغة / ونصف آخر لمضمونيتها.

على أنه داخل الدائرة يجادل لعبا لا معقولا مع الكائنات:

- الحائط الأيل للفناء الذي يشبه كسرة خبز قديمة.

- الشجر.

- السحالي.

- الطير.

- الفراشات.

- النهر.

- الغيم.

- الأسماك.

- الميتين.

- الكلاب .

ومن أجل تجميع شظايا الكينونة يصعد اللعب إلى درجة إحكام قبضة الجدلية حول عنق بياض النص اللامعقول .

وهكذا تدور دائرة الجدلية بقبضتها التي لا ترى مجسدة في «أفعال» فيزيو- فسيولوجية :

1 - إسناد الرأس على حائط آيل للفناء .

2 - المشي وحده خفيفا طليقا .

3 - تعبئة الجيب بـ «وقت لذيق» .

4 - رمي السلام على شجر واقف في الطريق .

5 - مداعبة بعض السحالي .

6 - «الزعيق» في الطير لكي يغني واستجابة الطير له .

7 - حوم الفراشات حوله .

8 - القعود قبالة النهر لقراءة السماء

وتكوير الغيم .

9 - إطعام أسماك النهر الجائعة .

10 - «التهاتف» في الميتين للمجيء

ليطرح عليهم هذا السؤال «لماذا يتابعني

«أينما سرت

صوت الكمان؟! »

ويكون البكاء هو جوابهم وجوابهن .

11 - يكبر البكاء ويصير نهرا صغيرا

فيزعق في الجميع : موتوا . فيموتون ويمتن .

12 - الكلاب التي تلحس الجسم .

13 - مغادرة النص «اللامعقولي»

والدوران مع الأرض حتى «الدوخان» .

14 - رمي السلام على الشجر عند

الشعور بالجوع .

15 - ثم المضي إلى حائط آيل للفناء .

خمس عشرة «فعلا» و«حركة» فيزيو-

فسيولوجية تنقل الشاعر من حالة

التشظي إلى حالة الموقف الجدلي مع الكائنات عظيمها وحقيرها / عاليها وسافلها / أحيائها وأمواتها مع التمكين للتضفير مع التضادية التناقضية للبروز . الحائط الآيل للفناء، ومن ثم لا يتهدم

الحائط بل يتسامق بالإيقاع .

- ضغط الوقت اللذيذ في حيز صغير .

التحاور مع السحالي والطيور والفراشات والنهر والأسماك والميتين والكلاب ثم إغلاق الجدلية الدائرية مرة أخرى بـ «الحائط الآيل للفناء» .

إن نص «ثمة عيب ونقص بملكي» يطرح عبر مساحاته البيضاء «دفقة» من الأسئلة :

- هل تشظي الكينونة الفردية يحتم اللجوء إلى الكائنات لحل معضلة التشظي؟

- وهل لا بد من تطعيم شظايا الكائن

«الموجوع» بـ «تشظي» بـ «تكنيك» اللعب بـ

«صور ولغة النص اللامعقول Absurd

ليسأهم في «ترميم» الجسد Text

المتشظي، والكينونة المشطورة ذرات

ذرات وإقامة بؤرة الترميم عن طريق

ثنائية الهدم والبناءية؟

- وهل الميتون رمزيون أم موتى بفعل

القمع والقهر والمصادرة؟

- ولماذا يطرح عليهم دون سواهم

سؤال الكمان؟ ولماذا لا يشرك الفراشات

أو الأشجار أو الأسماك أو الطيور، بل

حتى السحالي للإجابة عن سؤال الكمان؟

- وكيف تتصدى الكائنات بحكم

تجاورها وتحاورها داخل السياق

الحيوي لدورة الحياة... لـ «النص

المتشظي»؟ .

في يقيني أن نص «ثمة عيب ونقص

بملكي نص «ماكر».. «فهو يرتدي قناعا لا

معقوليا» ثم يخلعه ليرتدي قناعا رمزيا..

زوائده» ثلاث حركات للجسد :

في الحركة الأولى :

هناك جسد له جغرافية، وخريطة لها
أمكنة ذات نكهة، ومن ثم فهو جسد لا
يمكن ترويضه لأن الوجد قد عراه وشبقية
الذاكرة الدائخة جعلت حنينه البري
يتبركن فتكون بركانيته اندلاعات في
تضاريس خريطة الأمكنة بنكهتها
المشتعلة.

وهو جسد بذاكرة لها خصيصة
العنكبوتية حيث ينصب الجسد لـ «ذاته»
بيت العنكبوت فهو المستدرج نفسه بحكم
فيزيائية و«فسيولوجية» قانون القصور
الذاتي.

هو إذن الجسد الصياد / الجسد
القنينة / الجسد المصيدة.. نكهة
الأمكنة تغويه لكن شبقية الذاكرة تتسب
في اقترال مساعات ساخنة وحنين بري
غير قابل للترويض.

في الحركة الثانية هناك :

«جسد»

بمضي في الهوس»

حالة الهوس هذه هي التي تخرجه من
حالة الحصار في الحركة أي أنها تنقذه
من :

- نكهة الأمكنة.

- عنكبوتية الذاكرة الشبقية.

ولذا يشكل هذا الجسد من صلصال
الجسد :

- أشكالا من أشباح.

- أو أشباحا من أشكال.

والمفارقة في هذه الثنائية لها «بصمة»
«صورية» إذ إن الأشكال هي الأشباح
وبصمة لغوية حيث الأشباح هي
الأشكال.

إن هذا اللعب بـ / الصورة الشعرية
واللغة في آن واحد يصبغ فضاء الجسد

ثم يخلعه ليرتدي قناع التضادات
والتناقضات.

ثم يباغتك ويدخل الأقنعة داخل قناع
الكوكتيل.. ثم يباغتك مرة أخرى حين
تكتشف أن «تكنيك» أقنعة الكوكتيل يصلح لـ :
- الكائن المفرد.

- والكائن الجمع.

- والكائن الذي لا هو فرد... ولا هو
جماعة.. بل الكائن المعلق بين الطرفين
منسحقا مقموعا ومع ذلك يملك القدرة
على تجريس من يسحقه ويقمعه.

- والكائن المزهو بـ / وعيه الذي يمكنه
من نصب «نص جدي» مع الكائنات.

- والكائن الذي يحلم بالإجابة على
سؤال الكمان النازف موسيقى ملتاعة
تملاً «حواس» الكون وحواس الكائن
البشري المتشظي.

إن الكائن المتشظي في هذا النص
يتمتع بإيجابية براءة تتيح له فرصة دعوة
الكائنات واستدعائها بدعاً بالفراشات
والطيور والأشجار مروراً بالسحالي
وانتهاءً بالكلاب.

لكن سؤال الكمان.. ما زال يتدفق
بالالتياح والحائط الأيل للفناء يلوح مثل
كسرة الخبز القديمة.

والكائن المتشظي هو هو : يحتفي
ويحتفل بالأحياء والأموات / والسحالي
والفراشات..

وفي احتفالية تكثيف لسؤال الكلمات !..
وفي سيرورة صوت الكمان.. ترميز
لصيرورة إيقاع الاحتفالية.

اللغة والتجليات :

لغة الجسد : جسد اللغة

● الجسد لغة وفضاء

الجسد المخبوء

الجسد المكشوف

● في قصيدة «جسد يحتاج لتهديب

ولغته برائحة اللامعقول فينعتق الجسد من الحركة الأولى ويصير النص اللامعقول موازيا لحالة الانعتاق كأن الانعتاق رقصة عبثية، وعلى حلبة الهوس:

«يضع الماء الساخن

تحت يديه

فينحل المربوط

يخاف السائب

تنفلت الأفعى»

ومع نص الجسد العبثي يمزج نادي حافظ الموروث الشعبي المتجذر في كينونته على هيئة ثلاثية:

- المربوط.

- السائب.

- الأفعى.

علما بأن المربوط له دلالة جنسية في الخرافة الشعبية والسائب «الخائف» له إيحاء قمعي، وانفلات الأفعى ترميز ل/ السمية التي تحول الجسد في غمضة عين إلى رميم أو هشيم. في الحركة الثالثة يصعد الجسد إلى دورة فلسفية عن طريق الوعي النوعي الذي يتميز به هذا الجسد:

«جسد

يحتاج لـ/ تهذيب زوائده

ما زالت يضج بأسئلة

ويحن إلى شيء ما

لا تبلغه الأعمار

يعاني من شيء ما

لا تدركه الأبصار»

ما هي هذه الزوائد التي تحتاج إلى تهذيب؟

في ظني أنها وعي الأسئلة.. وأسئلة الوعي..

هو الوعي الذي يملغظ الأسئلة بالجدلية..

ويفجر أبعاد ودوائر الجدلية بالوعي.

وبما أن الجسد الواعي لا بد له من التسلح

بدوعي الأسئلة وأسئلة الوعي.. فإن ذلك يقضي إلى الحنين إلى شيء ما..!

إنه حنين مستقبلي مشروط:

بعدم البلوغ زمانيا.

وعدم إدراك الأبصار له مكانيا.

وليس هناك أدنى تناقض في هذه «اللعبة» الزمكانية.

ذلك أن الرؤية المتمركزة حول محور الحنين المستقبلي تتحرر بالحمية من الزمكانية الراهنية.. وارتهانية الراهنية. هي رؤية مفتوحة على اللازمكانية إذا جاز التعبير.

في الحركة الرابعة هناك:

«جسد

بألوري

شفاف»

لكن فجيعة تكمن في:

1- مباغطة الوجد اليومي له.

2- التعكك في شبقية ذاكرة دائخة.

3- الحلول بأرواح «لا تدري حجم فجيعة»

«أو

كم طول:

أظافره

وفرائضه

وزوائده..»

إنه جسد رباعي العذابات والتشوفات والتحولات والانقلابات. و«أجمل» ما فيه أنه جسد «مغامر» لكن مغامرته مقترنة ب/ قدرته الفذة على:

1- إعمال الوعي.

2- الانتقال من قانون القصور الذاتي إلى قانون النص اللامعقولي بمعنى التمرد على «نص» القصور الذاتي.. ومن ثم يكون الجسد لغة للفضاء، وفضاء للغة.

حصان الرابطة

لشهرينايير

معرض الكتاب الرابع والعشرون بالكويت تألق للوجه الثقافي وازدهار لأدب الشعوب

في معرض الكتاب الرابع والعشرين بالكويت كان اللقاء مع الوجه الثقافي المشرق للكويت التي بدأت ترفل في ثوبها الزاهي الجديد وغاللتها البيضاء الموشاة بإبداعات المثقفين والمفكرين والإصدارات الجديدة لتعدها دولة الثقافة وعاصمة الإبداع العربي ونبع الكلمة الحرة الصادقة والأرض النابتة بالفكر المواجه للتيارات العالمية.

كتب: علي عبدالفتاح

هذا الفكر الذي كان وما زال ينهل من ينابيع الأدب المقاوم لكل أشكال التعسف والاستبداد والظلم ليحقق للإنسان حياة تتكامل في معانيها مبادئ الأخوة والسلام وقيم العقيدة الإسلامية والمثل الإنسانية العليا.

ولذلك يقول وزير الإعلام الكويتي د.

سعد بن طفلة في يوم افتتاح المعرض:

إن هذا المعرض أصبح إحدى المنارات السامقة التي ترفد حياتنا الثقافية بمزيد من القبس والإضاءات الثقافية لتأكيد طموحاتنا في تكوين أجيال عربية مؤمنة بالفكر والمعرفة طريقا لتحقيق نهضة عربية.

وقال الوزير أيضا عن أهمية الثقافة:

وزير الإعلام د. سعد

بن طفلة: إن شعبا بلا ثقافة هو شعب غير مؤهل للاستمرار في البقاء ضمن معطيات الوضع الراهن للبشرية

د. محمد الرميحي:

الكتاب كان وسيبقى المعلم الأول والمصدر الرئيسي للمعرفة ليؤكد مدى اهتمامنا بأهمية الكلمة الحرة والكتاب الرصين

الإعلام والإنترنت والحاسوب بثقافة
الالكترونية جديدة؟

في الحقيقة قد يكون هناك إغفال
لظاهرة واضحة تماما خلال المعرض
وهي الإقبال الإيجابي على اقتناء الكتاب
وهناك فرق بين اقتناء الكتاب وشراءه
للقراءة والاستفادة. ولكن من جهة أخرى
وخلال مناقشتي وحواري مع الناشرين
بصورة مستمرة تقريبا كل يوم تبين أن
كتب التراث الديني والأدب الإسلامي
تحتل المكانة الأولى لدى جمهور المعرض.

ويأتي بعد ذلك الموسوعات التي
تتضمن سلاسل أدبية وثقافية وتراثية
وأجنبية ومن خلالها يبدو اهتمام
الجمهور أيضا بأدب السيرة عن أعلام
الفكر الإسلامي ورجال التاريخ والقادة
والصحابة والرسل والأنبياء ورواد
الحركات الإنسانية والفكرية والفلسفية
والعلمية.

واكتشفت أن الإبداع الأدبي يحتل
الاهتمام الأخير فمن يبحث عن رواية أو
قصة أو ديوان من الشعر الآن وأمامه
صفحات من الثقافة الموسوعية على
أقراص الليزر؟؟

ويمكن أن يقال بصورة عامة إن هناك
نماذج للقارئ الباحث عن المعرفة الجادة
حيث كان حاضرا خلال معرض الكويت
للكتاب وأن هناك أيضا يقظة فكرية ووعيا
نابضا لدى الجمهور يشعر به تجاه ثقافته
بأنها السلاح والمسؤولية عن الذات
والأرض والإنسان.

وقد تألقت خيمة المقهى بشتى ألوان
الأدب من خلال المحاضرات والندوات
والأمسيات الشعرية وسوف نعرض لها
في العدد القادم بشيء من التفصيل ليطالع
القارئ على الظواهر الثقافية التي
صاحبت معرض الكتاب الرابع

إن شعبا بلا ثقافة قوية هو شعب غير
مؤهل للاستمرار في البقاء ضمن
معطيات الوضع الراهن للبشرية.

ويأتي معرض الكتاب بالكويت
ليحتوي نتاجات الفكر العربي والعالمي
ويقدم احتفالية عميقة الأثر في الوجدان
العربي عن رواد الأدب والفكر
ومساهمات المبدعين الشعراء والأدباء
والنقاد ويدور النقاش والجدل وطرح
الأسئلة تحت ظلال خيمة المقهى الثقافي
ليتحدث المفكرون مع الجماهير في حرية
وديمقراطية ويعبر الشعراء عن أشجانهم
وأحلامهم وأمنياتهم في الحب والحياة
دون قيود للمشاعر أو حصار للأحاسيس
والأفكار.

فالكتاب سيظل دائما رائد النبع الثقافي
رغم تفجر تكنولوجيا الكتاب الإلكتروني
ليزاحم المطبوع وثقافة الإنترنت وأقراص
الحاسوب الموسوعية ولكن الكتاب الذي
نذهب للبحث عنه ونبتاعه بعد جهد وعناء
هو الكتاب الذي مازالت المعارض تقيم له
هذه الاحتفالية الثقافية في كل وقت،
ولذلك يقول د. محمد الرميحي الأمين
العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون
والآداب:

إن الكتاب كان وسيبقى المعلم الأول
والمصدر الرئيسي للمعرفة التي تقفز
بوسائل العلم بشكل يصعب اللحاق به
وإن استمرار إقامة معرض الكتاب على
أرض الكويت يؤكد مدى إيمان القائمين
على الثقافة بأهمية الكلمة الحرة والكتاب
الرصين.

ولقد أثirt قضايا عديدة خلال
المعرض ناقشت قضية الكتاب المصادر
وحقوق الملكية الفكرية وهل شعوبنا
العربية مازالت تقرأ أم أن القراءة قد
أصابها الوهن والفتور من هجمة وسائل

كثيرة قد قام بها ليكتب الشعر وقد عُرف بين الأصدقاء والناس بأنه شاعر ولكنه اكتشف أدب الرواية وأقبل على القراءة بشغف وكتب أول قصة قصيرة وأرسلها إلى جريدة «الصباح» في تونس ونشرت القصة.

ويرى وطار أنه تأثر بأدب جبران خليل جبران ونجيب محفوظ ورواد الرواية العربية والأدب الفرنسي.

وفي عام 1956 كان عضواً في حزب جبهة التحرير الوطني حيث كتب يدعو الشباب للانضمام للثورة الجزائرية.

أما عن تجربته وطفوسه في الكتابة فهو لا يكتب في المنزل إطلاقاً بل يفضل مكاناً على شاطئ البحر.

وقد كان له إسهام كبير في تأسيس إذاعة القرآن الكريم بالجزائر وهذه المهمة يمكن أن تكون هي التي انقذتني من براثن جماعات الإرهاب والتطرف وفي ختام اللقاء وجهت عدة أسئلة إلى الأديب تتعلق بوضع الجزائر والإرهاب الذي ينخر في عظامها وموقف الأدباء هناك ودورهم في هذا المجال.

ومن مؤلفات الطاهر وطار: دخان من قلبي، الطعنات، الشهداء يعودون، اللان، الزلزال، عرس بغل، العشق والموت، تجربة في العشق، الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر.

وفي مجال المسرح كتب: على الضفة الأخرى، الهارب.

مع القاص الجزائري محمد دحو

وفي إطار الاحتفال بمهرجان القرين السادس أقامت رابطة الأدباء أمسية قصصية لأحد ضيوف الكويت وهو القاص الجزائري محمد دحو وتحدثت

أمسيات وندوات في رابطة الأدباء

الطاهر وطار وذكريات الطفولة والمقاومة

في لقاء مع الأديب الطاهر وطار برابطة الأدباء اتسم بالعفوية والصدق تحدث الأديب عن نشأته وطفولته وكيف تبدو الجزائر الآن خلال تلك التناقضات الغربية كأنها عدة بلاد في أحد الأزقة الصغيرة.

قدم الندوة الأمين العام المساعد لشؤون المسرح في المجلس الوطني خالد عبد اللطيف رمضان وتحدث عن الطاهر وطار وكيف كان له موقف رائع في مواجهة غزو الكويت ودعا إلى مواجهة الغزو العراقي وطرده من أراضي الكويت.

ويقول الطاهر وطار عن موقفه هذا: لقد وقفت مع الحق الكويتي لعدالة القضية الكويتية ولذلك اعتز بأنني أحد المثقفين الذين لم يفقدوا ثقتهم بأنفسهم وظلوا على ثبات مبادئهم ومواقفهم الحرة المصرية.

وأضاف الطاهر وطار قائلاً:

جئت إليكم ولم أكتب ما سأقوله لأنني أريد لهذا اللقاء أن يكون عفويا وحميماً ولهذا لن أروي سيرة ذاتية وإنما مواقف متعددة عشتها وتركت أثراً في حياتي.

وبدأ الأديب في الدخول إلى عالم الطفولة عندما تعلم القرآن الكريم ودرس اللغة العربية عندما كان في الرابعة عشرة من عمره ويرى أنه ورث النزعة الفنية من خاله الذي كانت تمتلكه حالات من التصوف.

ويتطرق الأديب أيضاً إلى محاولات

وصدر له عدة دواوين شعرية: البدء
كانت الأوراس، النخلة والجراف، اللعن
والفقدان، قناديل من وطني، الرباعيات.
وقرأ الشاعر بعض من قصائده منها:

سهيل الوردة

تطلين من شرفة المجد
أنت التي حملتني ضفائرها
لبلاذ تنام على عتبات السنين
تجيشين مثل المواسم
مثل السحاب
والياسمين
تجيشين من آخر العمر
أنت التي تعرفين ولا تعرفين
تجيشين أنت التي تعرفين
الطيور التي هاجرت ثم عادت
ولا تعرفين لماذا ينام على صدرك
الشرفاء
لماذا تغطي الوجوه الدماء
لماذا يفتش طفل البراءة عن دوحة في
السماء
تجيشين من هداة العاشقين
تجيشين مثل رذاذ المطر
بقايا قمر
تجيشين مثلي ...
أنا المستحيل الذي لا يجيء
أنا الشمعة ...
الريح تصفعها فتضيء
تجيشين ...
لما يزل في السماوات صوتي
فلا تعلنوا في المسافات موتي
دمي واحة للنخيل
فلا تسألوا الخيل
عن حمحات الصهيل

القاصة فاطمة يوسف العلي في تقديمها
للقاص المحتفى به عن أهمية الثقافة في
تاريخ الشعوب وأن الجزائر ايقونة جهاد
لمع اسمها كرمز للبطولة والعروبة على مر
التاريخ.

وذكرت الأدبية فاطمة العلي أن الجزائر
الآن تواجه هجمة شرسة غربية ولذلك
تشق مسيرة التعريب دربها في صعوبة
ويحارب المثقف في جبهات كثيرة، ولذلك
نحن نفرح بكل قلم عربي مبدع يثري
اللغة ويعمق الشعور بالعروبة.

وقرأ الأديب محمد دحو مجموعة من
قصصه القصيرة التي تستلهم الواقع
والبيئة في أرض الجزائر وقصصا أخرى
ناבעة من أحاسيس الغربة والرحيل خارج
الوطن.

بعد قراءة القصص كان هناك حوار من
الجمهور حول واقع الأدب في الجزائر
وقضايا التعريب واللغة وموقف المرأة
ومدى حريتها في التعبير والدفاع عن
كيانها الإنساني.

وتحدث محمد دحو عن المثقف في
الجزائر وكيف يعاني من قضايا التطرف
والإرهاب ثم الأدب الفرنسي وأثره في
البيئة الثقافية بالجزائر.

وأكد القاص أن المغرب والمشرق
يلتقيان في هموم واحدة ويبحثان عن
منافذ للنور ويحاول كل منهما أن يحقق
حلم الحرية والحياة.

رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين في أمسية شعرية

وفي أمسية شعرية بالرابطة تحدث
الأديب طالب الرفاعي عن الشاعر عز
الدين ميهوبي بأنه صحافي وخطاط
ورسام وسياسي ونائب في البرلمان.

مسيرة الحقوق السياسية للمرأة

في ندوة برابطة الأدباء حول مسيرة الحقوق السياسية للمرأة شارك فيها د. معصومة مبارك والاستاذ فيصل الزامل ود. يعقوب حياتي استضافت رابطة الأدباء الاتحاد الكويتي للجمعيات النسائية لإقامة هذه الندوة وقدمت لها الأديبة فاطمة يوسف العلي وتحدثت د. معصومة مبارك عن حق المرأة السياسي وأكدت أن نقطة الانطلاق هي تكريم الله سبحانه وتعالى الناس جميعا وسأوى بينهم في الإنسانية «يا أيها الناس» ولم يفضل أحدا على الآخر إلا بالعمل الصالح وكرامة أي أنثى من الناس لا تقل عن كرامة أي ذكر.

أما في مجالات العمل العام وفي إدارة الشؤون العامة في المجتمع الإسلامي وصلبها الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فيقول الحق جل وعلا في سورة التوبة:

﴿وَالْمُؤْمِنُونَ وَالْمُؤْمِنَاتُ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ يَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَيُطِيعُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ﴾. وتضيف د. معصومة:

إن التشريع السماوي تشريع العدل والإنصاف يصل الإنسانية في جميع مناحيها الخاصة والعامة متكاملة بين الجنسين فالتكامل والمشاركة بينهما هو أساس الوجود وسر استمرار الحياة أما المواجهة فلن تؤدي إلا إلى إثارة التناحر وانتشار البغضاء وانهيار الحياة بشقيها العام والخاص.

وتحدثت د. معصومة عن مسيرة المرأة الكويتية لتحقيق المشاركة والتكامل مع الرجل رافضة الدور الهامشي ومحبة كل الخط التي يحكيها هؤلاء لها من أجل إعادتها إلى البيت وحجبها عن الحياة

العامة تارة باسم الدين وأخرى باسم العادات والتقاليد وثالثة باسم الخوف على الأسرة من الدمار.

وبرغم ذلك إلا أن المرأة الكويتية برزت في جميع المجالات بدءا من سلم التعليم الذي تفوقت فيه حتى سلك العمل الذي أبدعت وتبوأ المناصب القيادية التي تتطلب قدرا من الكفاءة والمثابرة وتحمل المسؤولية.

وأضافت د. معصومة عن دور دستور الكويت في إنصاف المرأة الكويتية حيث جاء من رحم الشريعة السمحاء نصا وروحا حيث نصت مادته التاسعة والعشرون بأن الناس سواسية في الكرامة الإنسانية وهم متساوون لدى القانون في الحقوق والواجبات.

ثم عرضت لقانون الانتخاب والاقتراحات الذي لخصته وقدمت ذلك من خلال بيانات وتواريخ ثابتة ووثائق وقرارات واضحة.

وفي النهاية تحدثت عن التحديات التي تواجه المرأة في حالة إقرار المرسوم وهذه التحديات عليها أن تأخذها المرأة في الاعتبار لتكون أكثر استعدادا لمرحلة قادمة.

فالمرأة عليها أن تتحدى الواقع السياسي حولها والعلاقة الأسرية وتأثيرها على ممارستها للحقوق السياسية وكذلك تواجه تحدي الرفض التقليدي للتغيير ومدى نظرة المجتمع للمرأة في مكانتها الجديدة ووضعها السياسي.

صدر حديثا

في كفي عصفورة زرقاء

في الاتحاد الأوروبي .

والتقى الوفد مع مديري ومستشاري السلاسل المختلفة التي يصدرها المجلس الوطني وهي عالم المعرفة وعالم الفكر والثقافة العالمية وإبداعات علمية .

وقد التقى أيضا أعضاء برنامج الترجمة مع أعضاء رابطة الأدباء بهدف التشاور واللقاء والاتفاق على ترجمة الإبداع الكويتي .

من الكتب الجديدة للقاصة والفنانة التشكيلية ثريا البقصي هذا الكتاب الذي يحتوي على نصوص نثرية كُتبت خلال رحيل الكاتبة بين المدن والموانئ واستلهمت معانيها من المناخ والبيئة للمكان .

والكتاب لحظات وجدانية تعايش الذات في رحلتها نحو الآخر، ربما تجارب إنسانية عاطفية وربما مشاهد مؤثرة تغشى ردهات القلب لتولد هذه الأفكار وتلك الكتابات في صور حميمة وذاتية .

يا زمن المدن المهزومة

مدن يعلكها الزحام

مئات الدراجات تخترق رثتي

ازرع .. ارحل

رؤوس حليقة

عيون منتفخة تعب

تسكنني للحظات

يخنقني الزحام

والجدير بالذكر أن القاصة ثريا البقصي من الأسماء البارزة في عالم الأدب والفن التشكيلي بالكويت ولها حضور مؤثر في المنتديات والمؤتمرات الأدبية والتشكيلية بالعالم العربي .

نشر الأعمال الإبداعية الكويتية إلى لغات الاتحاد الأوروبي

زارت الكويت خلال معرض الكتاب الرابع والعشرين مجموعة من أعضاء برنامج الترجمة الأوروبي بهدف الالتقاء بالمبدعين الكويتيين في المجالات الأدبية المختلفة والإطلاع على المنتج الثقافي الكويتي في القصة القصيرة والرواية والإبداعات الأخرى .

ويهدف البرنامج إلى ترجمة الأعمال العربية إلى سبع لغات أوروبية مفهومة



أحمد عبد الكريم

معرض الجزائر الدولي للكتاب

عرفت العاصمة الجزائرية حركية ثقافية غير عادية، أعادت إليها وجهها الثقافي المشرق، الذي غيَّبه سنوات العنف الدموي.

فبعد إثني عشر عاما من الانقطاع، نُظِم بقصر الثقافة - مفدي زكرياء، صالون الجزائر الدولي للكتاب، الذي أشرفت على تنظيمه مؤسسة الاتصال الخاصة (بوانتكوم) برعاية وزارة الثقافة والاتصال.

وقد عرف الصالون مشاركة أكثر من ثمانين دارا للنشر بين عربية وأجنبية بالإضافة إلى عدد من دور النشر والمؤسسات الإعلامية الجزائرية.

لكن الملفت للنظر في هذا الصالون هو الحضور القوي للكتاب الفرنسي على حساب الكتاب العربي. بسبب المشاركة المكثفة لدور النشر الفرنسية العريقة، (آشيت، فلمازيون، فراسي، لوسوي، أكتسود...)، مقابل الغياب شبه كلي لدور النشر العربية، وهذا ما حدا برئيس جمعية الدفاع عن اللغة العربية، إلى اعتباره مناورة من قبل اللوبي الفرنكفوني لضرب العربية في عقر

دارها، وفي معرض يفترض أن يكون دوليا.

الأيام العربية للأدب والشعر؛

على هامش صالون الجزائر الدولي للكتاب. شهد قصر الثقافة مفدي زكرياء بالجزائر العاصمة تنظيم فعاليات الأيام العربية للأدب والشعر، على مدى ثلاثة أيام.

وقد جاء تنظيم هذه الأيام بمبادرة من منظمة اليونسكو ورابطة القلم الدولية

(PEN) بالتعاون مع اتحاد الكتاب

الجزائريين والديوان الوطني لحقوق التأليف والحقوق المجاورة.

حملت هذه التظاهرة شعار التضامن مع الجزائر، وتثميننا لدور الكتاب والمثقفين الجزائريين وتضحياتهم الجسيمة في مجابهة المشروع الظلامي الدموي.

وقد تميزت بحضور وجوه إبداعية وأدبية عربية بارزة، يأتي في مقدمتها الروائي الطيب صالح (السودان)، جمال الغيطاني (مصر)، محمد بنيس (المغرب)، سيف الرحبي (سلطنة عُمان)، علي فهمي خشيم (ليبيا)، حنان عواد (فلسطين)، هدى أبلان (اليمن)، آمال موسى (تونس)، جيلالي خلاص، عبدالقادر السائحي، محمد مقاني، حسين خمري (الجزائر)، فضلا عن (تيري كارلبوم) أمين عام رابطة القلم الدولية وبعض أعضائها.

حفل افتتاح الأيام العربية للأدب والشعر حضره وزير الثقافة والاتصال والسيدة كاتبة الدولة للثقافة، ولفيف من الدبلوماسيين والشخصيات الثقافية العربية.

في البداية ألقى رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين عز الدين ميهوبي، كلمة ترحيبية أشار فيها إلى أهمية المحاور التي ستناقش خلال هذه الأيام، ونبه إلى صعوبة المراهنات التي تواجه الثقافة العربية في ظل العولمة.

المدير العام للديوان الوطني لحقوق المؤلف، عبّر في كلمته، عن اعتزاز الجزائر باحتضان هذه الأيام التي جمعت أسماء متألّفة في سماء الأدب العربي.

ثم تناول الكلمة السيد صالح عبادة ممثل اليونسكو الذي ألقى كلمة بالنيابة عن أمينها العام (فيدريكو ماريو) شاكرا للجزائر احتضانها لهذه الأيام معتبرا إياها احتفاء بالأدب والشعر.

أما الأمين العام للاتحاد الدولي للكتاب والشعراء (تيري كارلبوم)، فقد تحدث في تدخله عن أهمية الثقافة الجزائرية وتنوعها، مما يؤهلها للانخراط في نسيج الثقافة العالمية واثرائها بزخمها، داعيا الأدباء العرب إلى الانتساب إلى رابطة القلم الدولية للخروج بالأدب العربي إلى رحابة الثقافة الإنسانية والعالمية.

ومن جهتها، عبرت كاتبة الدولة للثقافة زهية بن عروس عن نية الجزائر في احتضان دورة مؤسسة البابطين للشعر ومنتدى الفكر العربي عام 2000م بعد ذلك، فسح المجال لمناقشة المحاور الأول من محاور الأيام العربية للأدب والشعر، في جلسة أدارها الروائي الطيب صالح، تناول المتدخلون فيها مسألة دراسة الإبداع الأدبي والشعري العربي بين الواقع والآفاق وشهدت مداخلات كل من: حنان عواد، جيلالي خلاص وعثمان سعدي...

في مساء اليوم الأول، ألقى الروائي جمال الغيطاني مداخلة تحدث فيها عن

ومناهج تدريسه في المعاهد المتخصصة.

الصحفية والشاعرة آمال موسى ألقت محاضرة حول تدريس الأدب العربي في المعاهد الثانوية في تونس، مشيرة إلى ضرورة تأسيس ذلك على منهج علمي رصين، يكون المعهد، الأستاذ والطالب أعمدته الرئيسة.

وبدوره، تطرق رئيس اتحاد الكتاب الليبيين علي فهمي خشيم إلى مسألة تدريس التربية الثقافية في النظام التعليمي في ظل ازدواجية اللغة في الوطن العربي، مشيراً إلى الطرق العقيمة في تدريس النحو وقواعد اللغة العربية، مما يصعب على الطالب استيعابها وتصرفه عن الإقبال عليها.

الشاعر الجزائري عبد القادر السائحي ركز في مداخلته على أهمية دمج الأديب في المعاهد والجامعات المتخصصة، بحيث يتمكن من خلق وشائج وصلات وثيقة بالطلبة تتيح لهم تشكيل صورة موضوعية عنه، وتمكنه من تقييم منجزاته الأدبية.

الروائي الطيب صالح في مداخلته، أثنى على فكرة وضع قاموس عربي موحد، معرباً عن مباركته للاقتراح الذي تقدم به جمال الغيطاني في هذا الشأن، لكنه في الآن نفسه، عبر عن استغرابه لتضخيم القضية المتعلقة بالدارجة وخطرها المحتمل على الفصحى، لأن كلاهما عالم خاص، ولا يعقل بأي حال من الأحوال إلغاء تلك النماذج الراقية للأدب الشعبي بجرة قلم، كما عبر الطيب صالح عن مباركته للاقتراح السائحي الرامي إلى إقحام الأديب العربي في المعاهد المتخصصة، وهو نفس الاقتراح الذي دعا إليه منذ عشر سنوات.

الجسور الثقافية المنبثة بين المشرق والمغرب، وغياب التواصل الفكري بين جناحي الوطن العربي، وهي ظاهرة ازدادت حدتها في السنوات الأخيرة خاصة. كما أشار إلى الحدود والحواجز السياسية التي تحول دون تداول الكتاب وتوزيعه، وبالنتيجة تحول دون التلاقح الثقافي والإبداعي بين أقطارنا.

ليخلص في النهاية، إلى دعوة الدوائر الحكومية إلى العمل على تكريس حرية تنقل الكتاب العربي، وتوفير المزيد من المنابر والفضاءات الثقافية في الفضاءات التلفزيونية، وإنشاء شبكة ثقافية مستقلة لمناقشة القضايا المصيرية للثقافة العربية.

كما دعا جمال الغيطاني النخب العربية مشرقاً ومغرباً إلى تحمل مسؤولياتها التاريخية في الذود عن اللغة العربية من جراء المخاطر التي تهددها بفعل اللغة الدارجة واللغات الأجنبية التي لم يسلم المثقفون أنفسهم من تأثيرها، وعليه فقد اقترح وضع قاموس عربي موحد كل خمس سنوات، من قبل هيئات متخصصة.

الشاعرة هدى أبلان تناولت في ورقتها، إشكالية الكتابة النسائية في اليمن، دعت من خلالها إلى تجاوز النظرة النقدية القاصرة التي تنظر إلى الأدب الذي تنتجه المرأة بوصفه إبداعاً هشاً، ومن ثم التعامل معه بصورة شاذة ومشوهة.

أما الأديبة (مارغريت أبانك) فقد تطرقت إلى تجربتها واسهامها في إعطاء صورة مضيئة في الأدب العربي الحديث خارج الوطن العربي من خلال مجلتها (بانيبال). اليوم الثاني من فعاليات الأيام العربية للأدب والشعر، خصص لمناقشة محور علاقة الأدب العربي بالتعليم،

وفي نفس السياق تدخل الشاعر محمد بنيس ليؤكد بأنه عربي ينطلق من خصوصيته المغربية، وبالرغم من أن اللغة العربية هي المشكلة لهوية كل كاتب عربي، فإن ذلك لا يمنع تدريس الثقافة الشعبية واللهجات المحلية.

آخر مداخلات اليوم الثاني، كانت للدكتور رشيد بن مالك حول السيميائية في النقد العربي الذي يفتقر في عمومها إلى إجراءات منهجية وعلمية تحوّلها من نشاط فردي إلى فاعلية جماعية.

اليوم الثالث والأخير من فعاليات الأيام العربية للأدب والشعر شهد نقاشات حادة وصراعات عنيفة أجهضت الفكرة الأكثر حساسية في هذه التظاهرة، وهي دعوة الأمين العام للاتحاد الدولي للكتاب والشعراء (تيري كارلبوم) إلى الأدباء العرب للانضمام إلى رابطة القلم الدولية

(PEN) التي تملك أكثر من مائة وثلاثين فرعاً عبر العالم وتنويعها بدورها في تشجيع ونشر الثقافات الإنسانية على اختلاف لغاتها ومشاربها، وتبنيها للفتح اللغوي، وضمّانها لحرية الفكر والإبداع، وهي فرصة لخلق منبر لإسماع صوت الأدب العربي في ظل العولمة التي كرّست الانفتاح على ثقافات العالم.

فقد عرض الشاعر والناقد المغربي محمد بنيس، الذي ترأّس الجلسة، على الحضور مشروع أرضية إنجاز شبكة عربية للكتاب تمثل الكتاب العربي في رابطة القلم الدولية، هذه الفكرة أثارت تساؤلات كثيرة وجدلاً كبيراً بين الحاضرين الذين انقسموا بين معارض ومؤيد ومتحفظ ومعارض يخشى أن تكون هذه الهيئة مخترقة أو مشبوهة، أو يرى فيها فرصة للتطبيع الثقافي مع

إسرائيل، لتبقى مسألة الانضمام إلى هذه الرابطة مفتوحة بصفة فردية لجميع الكتاب العرب الراغبين في ذلك، بعد أن تعذر التوصل إلى تصور موحد لهذا المسعى.

توصيات الأيام العربية للأدب والشعر كانت في مجملها منصبة على ضرورة تشجيع الإنتاج الأدبي والشعري في الوطن العربي، وضمان إجراءات لتداول الكتاب وتوزيعه دون عراقيل أو حواجز، ثم تدريس الأدب العربي المعاصر في المعاهد المتخصصة واختيار نصوصه التي تتوفر على المقومات الجمالية والمعرفية، وطبع قاموس عربي موحد يراعي شروط الراهن وحيوية اللغة العربية.

إصدارات جزائرية جديدة:

★ المسرح الجزائري نشأته وتطوره: عن جمعية الجاحظية، سلسلة الأبحاث والدراسات، صدر كتاب «المسرح الجزائري نشأته وتطوره» للأستاذ الباحث أحمد بيوض، وهو عمل تأسيسي يغطي سبعين سنة من تاريخ المسرح الجزائري، ويملاً فراغاً طالما عانت منه المكتبة الجزائرية في هذا المضمار.

وإذا كان لهذا العمل من مزية، فهو ذلك الجهد الاستثنائي الذي بذله الباحث في التققيب والتقصي بالنظر إلى انعدام المراجع، لذلك فقد كان اعتماده على شهادات صانعي هذا الفن، وعلى مذكراتهم الشخصية، وكذا الملفات المسرحية والأحاديث الصحفية التي نشرت في الإعلام الجزائري.

هذا الكتاب جمع لشتات المسرح الجزائري ورصد لمساره الطويل.

كتاب هذا، يقول الناشر، مرجع أولي في سؤال الثقافة الوطنية داخل مآزقها، مواجهة مع الأسئلة الحرجة لوعي ملتبس، وعقل سيجته الدوغمائيات بكل أشكال الانحطاط والبؤس، وأدب تحول إلى بوق يردد الشعارات أكثر مما يعيد ابتكار العالم.

من خلاله، نكتشف ابداعية النقد، حوارية القراءة، أصنافا شتى من الإشراقات التي تميز بها بختي طوال مشواره الفكري.

الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي؛

عن جمعية الجاحظية صدرت للروائي الكبير الطاهر وطار رواية جديدة عنوانها «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، أحدثت نقلة نوعية في مساره الروائي من خلال استدعائها للتراث والأحاديث التاريخية، وقد كان احتفاء الأوساط الأدبية والإعلامية بالجزائر كبيرا بهذا الأثر الروائي الجديد للطاهر وطار الذي يملك في رصيده أربعة عشر عملا أدبيا بين مسرح وقصص وروايات.

«إن هذه الرواية -يقول وطار في تقديمها- رغم ما فيها من تجريد وسوريالية، هي عمل واقعي يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجايفها وبكل اتجاهاتها وأساليبها أيضا. إن الفنان يقرأ التاريخ بوصفه «حالة» بالتعبير الصوفي، وربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة.

وهذا ما سمح لي باستعمال بناء لولبي يعطي الديمومة للحالة، فلم أضع نهاية للحالة وإنما اقترحت نهايات واكتفيت

الإنزلاق؛

عن منشورات مارينور، صدرت للصحفي والروائي حميد عبد القادر، روايته الأولى «الإنزلاق»، وهي أثر يجسد التيه والضياع الذي يعاني منه جيل ما بعد الاستقلال.

«... بطلها شاعر صحفي، يتلقى رسائل التهديد بالقتل، فيغرق في الاخفاقات المتتالية ويعود بذاكرته إلى تاريخ بلده التي تتردد فيها أخبار الموت والاعتقالات الجماعية وتاريخ حياته الشخصية التي من خلالها نتعرف على طفولته التعيسة واخفاقه في الحب.

وكما تبدأ الرواية بالفاجعة تعود إليها، وداخل حكاية متعددة لسيرة طويلة العمر، تمتد من الجد ونضاله في الحركة الوطنية إلى الأب إلى الشاعر الصحفي نستعرض عبرها تاريخ الجزائر منذ ثأوب الحركة الوطنية إلى أحداث أكتوبر 1988م إلى صعود التيار الإسلامي، مروراً بالصراعات الدموية بين الأخوة حول السلطة».

رنين الحداثة؛

رابطة كتاب الاختلاف التي ترأسها الشاعرة نصيرة محمدي، تصنع الحدث الثقافي بنشاطها الاستثنائي وباصداراتها المتميزة، فبعد (المراسيم والجنائز) للروائي بشير مفتي، (كائنات الورق) للشاعر نجيب أنزار، (بقايا رجل) للقص عبد الوهاب تمهاشت. أصدرت الرابطة (رنين الحداثة) للكاتب والناقد الجزائري المغتال بختي بن عودة، الذي عرف بأطروحاته الحداثية، وثقافته الموسوعية، التي تؤهله ليكون مشروعا فكريا لو امتد به العمر.

بخاتمة هي هبوط اضطراري ومحطة
لإقلاع جديد.

لعلني حاولت الاجابة قدر الإمكان عن
أسئلة طرحتها روايتي السابقة (الشمعة
والدهاليز) ويطرحها أصدقائي
وخصومي عن موقفي من الأحداث، منذ
انهيار الاتحاد السوفيتي إلى اليوم.

سيجد القارئ الذي ليس له ثقافة
تراثية عموما، نفسه مضطرا إلى مراجعة
بعض المفردات والاصطلاحات، كما قد
يجد صعوبة في العثور على «رأس
الخيط»، وعذري أنني حاولت تقديم
ملحمة وليس قصة فقط.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

نبيل سليمان، بهاء طاهر، وإسماعيل فهد إسماعيل

الرواية

شكل الموقف، والعلاقة

مع الأخرى طرائق السرد

علي الكردي

في الماضي، كان الشعر يعتبر ديوان العرب، وكانت الرواية تعتبر إلى حد ما نوعاً ثانوياً في الأدب العربي. حالياً ومع نهايات القرن العشرين أصبحت الرواية النوع المهيمن في الأدب العربي، وهي لم تأخذ الآن، فقط أبعاداً جديدة، وإنما صارت كتابة جديدة ومتميزة، بل صارت جزءاً لا يتجزأ من العقلية العربية والثقافة الوطنية.

بهذه الكلمات قدم د. جمال شحيد ضيوف «يوم الرواية» في إطار أسبوع «المدى» الثقافي الذي أقيم بدمشق وهم: الروائي الناقد السوري نبيل سليمان الذي تحدث عن «الشكل الروائي والموقف الاجتماعي، السياسي»، والروائي المصري بهاء طاهر، الذي تحدث عن «الشكل الروائي والعلاقة بالآخر»، والروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل الذي تحدث عن «الشكل الروائي وطرائق السرد»، بيد أن الروائي اللبناني إلياس خوري الذي كان من المفروض أن يتحدث

نبيل سليمان: لماذا لا نشترك في النظر إلى النص كعلاقة حرة، وليس كزواج مهمما يكن سعيداً؟

بهاء طاهر: من أهداف الرواية نفي التصورات النمطية السهلة عن الحياة والإنسان!

إسماعيل فهد إسماعيل: الشكل يتأكد من خلال التقنيات التي يوظفها المبدع في منتجه!

عن «الشكل الروائي واللغة» تغيب عن الحضور، وتليت ورقته بالنيابة عنه. هذه الجوانب المتعددة لمعالجة الشكل الروائي هي جوانب أساسية للنظر إلى الرواية في نهاية هذا القرن، ولأن الموضوع من الأهمية بمكان، فقد رأينا تقديم هذه المتابعة لمجريات الندوة.

شكل روائي لموقف

بدأ الروائي نبيل سليمان مداخلته بالقول: لم أستشر في عنوان مداخلتي، لذلك ملصت منه إلى ما يخاطب بهذا العنوان شواغلي وإمكاناتي حتى هذا اليوم بشأن الشكل الروائي والموقف، وعنونت مداخلتي بعنوان: «شكل روائي لموقف» وهذا القول يتصل بالعنوان الذي لم أستشر بشأنه، وكما تلحظون فالنظر «بشكل روائي لموقف»، لا يدعي الإحاطة، ولا يشطح بجهارة، وإنما قد يشير إلى تحليل في التذكير، وربما إلى اجتهد واقتراح.

وبعد أن يشير إلى عدم الاطمئنان إلى القول: بالشكل الروائي والموقف الاجتماعي، السياسي بما سبق إليه السابقون في نظرية الرواية تناول عدة مؤشرات حول الموضوع.

أولاً: الصيرورة المتوالية للشكل الروائي (نقصه الدائم، تطوره الدائم، نسبه إلى التمرد، وليس إلى الثبات).

ثانياً: قانونية الرواية ونظامها وقواعدها التي ترسم الخبرة الإبداعية والنقدية التي تتعلق بالشكل الروائي من: الفضاء، إلى الزمن، ومن الوصف إلى الشخصية، إلى السردية.. إلى اللغة.. والتي تتلامح في الموقف الاجتماعي، السياسي رؤية منه، أو وجهة نظر، أو

فكرة، أو أي إشارة أيديولوجية. ثالثاً: المفهوم الذي أطلق عليه «شكلاً لمضمون»، أو «شكلاً لموقف»، وختم بالتساؤل التالي: هل للقول في شكل روائي لموقف اجتماعي، سياسي، أو لأي موقف أن ينهض بالسؤال - مثلاً - عن الفضاء الروائي؟

هل البيت، أو السجن، أو الصحراء في الرواية مكان لكون صادق أو أعزل، أو محايد؟! أم هو لغة تشخصه كفضاء لفظي، أي كشبكة من الدلالات، لأنه شبكة من الرؤى والذكريات، ووجهات النظر، والمشاعر والأفكار والأحلام.. شبكة تعني الراوي، وتعني الشخصية الروائية، وتعني الكاتب للرواية وتعني قارئها..؟!

ثمة سؤال، أو تساؤل آخر طرحه سليمان حول علاقة الفضاء الروائي بالتاريخ قائلاً: هل يسعى أي تحليل مهما تمركس، أو تحدثن أو تترثن، أو تشكلن أن يبلور دلالات للرواية في أبعادها الاجتماعية أو السياسية، دون أن يخلي الفضاء الروائي بما هو عنصر بامتياز من عناصر الشك؟

في سياق الإجابة طرح بعض الأمثلة التطبيقية من روايته «ثلج الصيف» ومن روايته الأخيرة «مجاز العشق» التي تتحدث عن أزمة المياه وأنهى حديثه بتساؤل آخر: لماذا لا نشتبك نحن كتاباً وقراء بذلك النظر إلى النص بعامة كعلاقة حرة، وليس كزواج مهما يكن سعيداً.

الروائي بهاء طاهر والعلاقة مع الآخر

الروائي المصري بهاء طاهر الذي أشرى الرواية العربية شكلاً ومضموناً بدأ مداخلته ساخراً بالقول: إن الروائيين قوم

الأفراد على أنه صراع بين: «مادية الغرب المزعومة، ضد روحانية الشرق.. أو بين إلحاد الغربي وجحوده وغطرسته في مقابل إيمان الشرقي وتواضعه.

وقد تبرز سمات هذا الصراع بين برودة الغرب في مواجهة دفع الشرق جوا وناسا.. أو بين أنانية المجتمع الغربي وانحلاله في مقابل براءة المجتمع الشرقي وسخائه، ولكن توجد أيضا في تلك الروايات (والكلام ما زال للباحثة الغربية) عناصر إيجابية، مثل: التعليم والتقدم العلمي في مواجهة الجهل والخرافة في المجتمع الشرقي، والحرية الفردية والديمقراطية في مقابل الطغيان، والثراء في مقابل الفقر، والتمرد عند المرأة بصفة خاصة، في مقابل القيود التي تكبل المرأة الشرقية.

يرى بهاء طاهر أن تلك السمات، أو غيرها في الروايات العربية عند الباحثة هي بصورة من الصور تعبیر عن الاستشراق المعكوس كما عرفه إدوارد سعيد، قد تكون مغالية ومسرفة في التبسيط بعض الشيء ولكن دراسات كثيرة جادة أخرى تكاد تقول الشيء نفسه، وإن بلغة أكثر تعقيدا، وأي نظرة أكثر تمعنا في الأعمال التي ذكرنا عناوينها نحسب أن ما بينها من التباين والاختلاف، أكثر مما بينها من الاتفاق رغم أنها جميعها تدور في الغرب، أو عن الغرب. إذ ما الذي يجمع مثلا بين رومانسية «عصفور من الشرق»، ومحاورات بطلها المسرفة الطول عن فضائل الشرق، وبين العنف الدموي في رواية «أصوات» التي تموت فيها الزوجة الأوروبية في عملية ختان لتتساوى مع نساء القرية المصرية؟

يتساءل بهاء طاهر أيضا: أية رابطة بين

بؤساء، فحتى الآن لم تظهر مثلا رواية تهدد الحياة الزوجية لأي روائي (إشارة إلى نصر حامد أبو زيد).. (ضحك).. وأقصى ما يمكن أن يحصل عليه الروائي البائس: «سكينة برقبته»، إشارة إلى (نجيب محفوظ) وهذا شيء «مقدور عليه».

حول العنوان المقترح قال بهاء طاهر: فهتم المصطلح على أنه «العلاقة مع الآخر الغربي»، وحتى أبدأ كلمتي من حيث يجب أن تنتهي أقول: لا توجد أي علاقة بين الشكل الروائي والعلاقة بالآخر، وإذا شئنا الدقة فإن هناك أشكالا روائية لا حصر لها بقدر تعدد معالجات العلاقة بالآخر، لكن حسب الدراسات الأدبية صار من الشائع أن المقصود بالعلاقة مع الآخر، تلك العلاقة الشائكة والمعقدة مع الغرب وقد يكون لذلك مبرراته المنطقية، وقد لا تكون بالضرورة ماثلة في الإبداع الفكري، أو النظري، أو الفلسفي أو غيره. من هنا فإن كل عمل أدبي جدير باسمه هو اجتياز لأرض غير مطروقة أو رحلة بحث لاستكشاف آفاق جديدة، بيد أن ذلك كله لم يمنع النقاد ودارسي الأدب من وضع أعمال بعينها في سكة واحدة تحت لافتة «العلاقة بالآخر» وذكر أمثلة على ذلك: «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي و«أديب» لطف حسين، و«الحي اللاتيني» لسهيل أدريس، و«سالي» لعبد السلام العجيلي، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، و«أصوات» لسليمان فياض إلخ.

حول السمات المشتركة، المحددة لهذه الأعمال ساق طاهر رأيا لباحثه غربية تلخص هذه السمات على أنها الصراع بين الشرق والغرب يتمثل على مستوى

روح التصوف والتأمل التي تصبغ «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي الذي يريد بطله الطبيب أن يوفق بين علمانية الغرب وروح الشرق، وبين روح الغضب غير المهادن التي تتخلل «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح بواقعيته الخشنة، وبحيث يبدو أن محاولات التوفيق والمصالحة بين الشرقي والمراة الغربية ترفضها الجينات ذاتها.. مع ذلك ففي كل هذه الروايات شيء مشترك كما تشير الباحثة نفسها وغيرها وهي أنها تتحدث عن علاقة بين شرقي وامراة غربية.. تتحدث عن علاقات حب وتحولات ذلك الحب، ولكن هل يكفي هذا التشابه لكي نقول: إن هذه الروايات تصور علاقات بين رجل هو رمز للشرق على إطلاقه، وبين امراة هي رمز للغرب؟ ويتساءل: ألا تتضمن الغالبية العظمى من الروايات (المحلية منها والعالمية) قصة حب بين رجل وامراة؟

وإذا كان همنغواي قد قال: «إن كل الروايات تنتهي بالموت»، أليس صحيحا أيضا القول: إن كل الروايات تبدأ بالحب؟ لماذا إذن يكون للعلاقة بين الجنسين في هذه الأعمال بالذات تلك الخصوصية والرمزية؟ أليس هذا هو الاستشراق معذولا أو معكوسا؟

يضيف طاهر: يجب أن نتعامل مع هذه الروايات من منظور مختلف تماما حتى ولو أردنا أن ندرس إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب إذ يجب أن نبحثها أولا باعتبارها إبداعا لكتاب أفراد لهم رؤاهم، وفلسفاتهم المختلفة، وقد نجد عندئذ أن العلاقة بين عصفور من الشرق، وعودة الروح، وأهل الكهف، وفكرة التعاودية عند الحكيم هي علاقة أوثق بكثير مما بين العصفور والقنديل، وأن موت فلاح الدلتا

في رواية «وبعدنا الطوفان» لسليمان فياض لا يقل مأساوية ورعبا عن موت الأوربية خنانا في روايته الأخرى، وهذه الأخيرة تختلف في نزعتها التأملية والتحليلية المعروفة عن صاحب «خليها على الله» ويبدو أن النظر إلى الأعمال مجتمعة مع إغفال البعد التاريخي، أو زمن الكتابة يظلم الكتابة ويظلم كتابها معا.

وبعد أن يعمق طاهر وجهة نظره ببراهين إضافية من «موسم الهجرة إلى الشمال» و«أديب» طه حسين يخلص إلى القول: الرؤية الجادة تدفعنا إلى التأمل وإلى رفض التصورات المسبقة، لأن هدفنا من أهداف الرواية والإبداع الفني والأدبي عموما هو نفي التصورات النمطية عن الحياة والإنسان التي تستعصي على الروايات الجاهزة والسهلة، وذلك يصدق على جملة الروايات التي درجنا على تصنيفها ضمن إطار العلاقة مع الآخر.

الشكل الروائي وطرائق السرد

السرد هو العمود الفقري للرواية؟ فهل السرد مفرد أم جمع؟ هل السرد سرود، وما هي أشكال السرد؟ وما هي تقنيات السرد؟

السرد هو العنصر الأساسي في الرواية، لكن السرد القديم غير السرد الحديث، وحساسية السرد تختلف بين روائي وآخر. والروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل تناول في مداخلته هذه المقاربات قائلا:

الشكل الروائي وطرائق السرد، جملة اسمية لا تتألف من مبتدأ وخبر، وتتألف (لو استعنا مسمى من بناء عمود الشعر) من صدر وعجز، يتشكلان ابتداء يطمح لأن يتحقق محتواه الخبري لجهد مزعم

يتمثل في مداخلتي هذه.

يحيينا صدر العنوان: «الشكل الروائي» إلى مفهوم ديالكتيكي متداول ومعروف وهو: الشكل والمحتوى، حيث يتحقق المحتوى من خلال العلاقة الجدلية بالشكل.

ولأن عجز العنوان: «طرائق السرد» لا يشتهر عما يؤكد توجهها واضحا لتناول المحتوى، بقدر ما هو حث على البحث في إطار الشكل توجب علينا أن نقبل صدر العنوان كاصطلاح يشمل ظاهرة نصية متحققة وأن نعمل عجزه كإشارة إلى منحى التحقق.

بهذه المقدمة بدأ إسماعيل مقارباته مؤكدا: إن شيوع الرؤى الحداثية في ثقافتنا المعاصرة يمكننا من التوصل إلى اتفاق مفاده: هل نحن إزاء صياغة حداثية تنم عن نزوع لتوظيف معطيات الفلسفة الماركسية بهدف تطوير إن لم يكن تثوير أدوات الدارس النقدية عبر مساحة متاحة من حرية الاقتباس والتصرف؟ ويتساءل: من أين يجيء الشك؟

في معرض الإجابة يتكئ إسماعيل على دراسات الدكتور حميد لحمداني والدكتورة يمنى العيد، فالأول يقول مستشهدا «بكييزر»: إن الرواية لا تكون مميزة فقط بماديتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية المتمثلة بأن يكون لها شكل ما. بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية، ثم يضيف: والشكل له معنى الطريقة التي تقدم بها الصورة المحكية الرواية.. إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له. أما يمنى العيد فهي - كما يقول إسماعيل - في تبيانها لأسباب اختيارها مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس مادة تطبيقية لبحثها حول الشكل والمواقع

تقول: إنها نص كلاسيكي متماسك الصياغة، حكاية لها مقدمة، وعقدة وحل، أي خاتمة، وفي موقع آخر تقول: نختار هذه المسرحية لا لأن الحكاية فيها تقدم نموذجا كلاسيكيا معروفا تماثل بنيته وحسب، بل لأن اللعبة الفنية فيها تمكن بحفاظها على هذا التماسك من الإيهام بأن الصراع فيها يتداخل بين الحكاية والقول. ويستنتج إسماعيل فهد إسماعيل من الأمثلة السالفة الذكر أن الشكل يتأكد، أو يتحقق من خلال التقنيات التي يوظفها المبدع في منتجه، وأن الموضوع، أو المحتوى هو الذي يحدد نوعية المنهج مع التأكيد على أن أي منهج يؤثر بدوره بطبيعة الموضوع، بل يصنعها أو يقدمها على صيغة أو صيغ أخرى، ثم يسوق أمثلة تطبيقية على ذلك من روايات: حيدر حيدر، ودهاء طاهر، وإلياس خوري.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية

(مسابقة التأليف المسرحي)

تشجيعاً للموهبين والمبدعين من أبناء دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، وإيماناً بدور الكاتب المسرحي في النهوض بالحركة المسرحية في دول المجلس ومحاولة من الاتحاد للإسهام في حل مشكلة ندرة النصوص المسرحية في الكويت وسائر دول مجلس التعاون.

يعلن الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، فتح باب المشاركة في «مسابقة التأليف المسرحي» اعتباراً من 1/ 12/ 1999م وحتى 31/ 5/ 2000م، وفقاً للشروط والبيانات التالية:

أولاً: المشاركة

المسابقة مقتصرة على مواطني دول مجلس التعاون الخليجي

ثانياً: الشروط

- 1- أن يكون مبتكراً وأصيلاً ويهتم بالقضايا الراهنة والمستقبلية لأبناء المنطقة مع دخول قرن وألفية جديدين، ويعكس التطلعات الوطنية والقومية والإنسانية والحضارية لدول المجلس ومواطنيها.
- 2- أن يكون مكتوباً باللغة العربية الفصحى أو القريبة منها ولا تقبل النصوص المغرقة في العامية.
- 3- أن تكون مدة عرضه التقريبية في حالة تنفيذه بحدود (120 د.ق) كحد أقصى و(75 د.ق) كحد أدنى.
- 4- ألا يكون قد حصل على جائزة عربية من قبل، أو أرسل لأي مسابقة أخرى حتى لو لم تظهر نتائجها بعد.
- 5- جميع النصوص الفائزة تصبح ملكاً للاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، وله الحق وحده في نشرها وإنتاجها وعرضها، مسرحياً وإذاعياً وتلفزيونياً والمشاركة بها في المهرجانات داخل المنطقة، وخارجها لمدة خمس سنوات منذ إعلان فوزها، مع الاحتفاظ بالحق الأدبي للمؤلف.

- 6- يرسل المشاركون (4 نسخ) من النص على أن يكون مطبوعاً، أو مكتوباً بخط واضح على وجه واحد من الورقة مع ترك فراغ مناسب بين السطور.
- 7- يكتب المشترك في المسابقة اسمه كاملاً وعنوانه واضحاً على ورقة مستقلة ويضعها في المظروف الذي يحوي النص المسرحية، ولن يلتفت إلى النصوص التي تحمل اسم مؤلفيها أو ما يشير إليها على أوراق النص المسرحي مع إرفاق صورة عن إثبات الشخصية.

ثالثاً: قيمة الجائزة:

- الجائزة الأولى (10000 دولار) عشرة آلاف دولار أمريكي.
- الجائزة الثانية (5000 دولار) خمسة آلاف دولار أمريكي.
- الجائزة الثالثة (3000 دولار) ثلاثة آلاف دولار أمريكي.

رابعاً: التحكيم

- يشكل الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية لجنة تحكيم من المختصين في مجال المسرح لاختيار النصوص الفائزة.

خامساً: توزيع الجائزة

- 1- سيتم التوزيع في دورتها الأولى في احتفال يعد خصيصاً لهذه المناسبة يقام في النصف الثاني من عام 2000م، ويعتبر هذا الموعد استثنائياً للمرة الأولى فقط.
- 2- في دورات المسابقة القادمة سيكون يوم 27 مارس من كل عام (اليوم العالمي للمسرح) هو اليوم الرسمي المحدد لتوزيع الجوائز، ويتم تعديل المواعيد الأخرى تبعاً لذلك.
- 3- يتحمل الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية تكليف دعوة الفائزين من خارج الكويت لحضور الاحتفال وتسلم الجوائز.

ملاحظة:

ترسل المسرحيات المشاركة في المسابقة بالبريد المستجمل أو السريع على العنوان التالي:

الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية

مقر فرقة المسرح العربي

أبرق خيطان ق 3 - شارع 49

ص ب 5338 الصفاة رمز 13054

دولة الكويت

ويكتب على طرف المغلف بشكل واضح «مسابقة التأليف المسرحي»